

726
diciembre 2010

Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Andrés Sánchez Robayna
Abilio Estévez
Guillermo Carnero
Luis García Montero

Creación
Felipe Benítez Reyes

Entrevista con Almudena Grandes

Ilustraciones de Pablo del Pino

Agencia Española de Cooperación Internacional



Cuadernos Hispanoamericanos

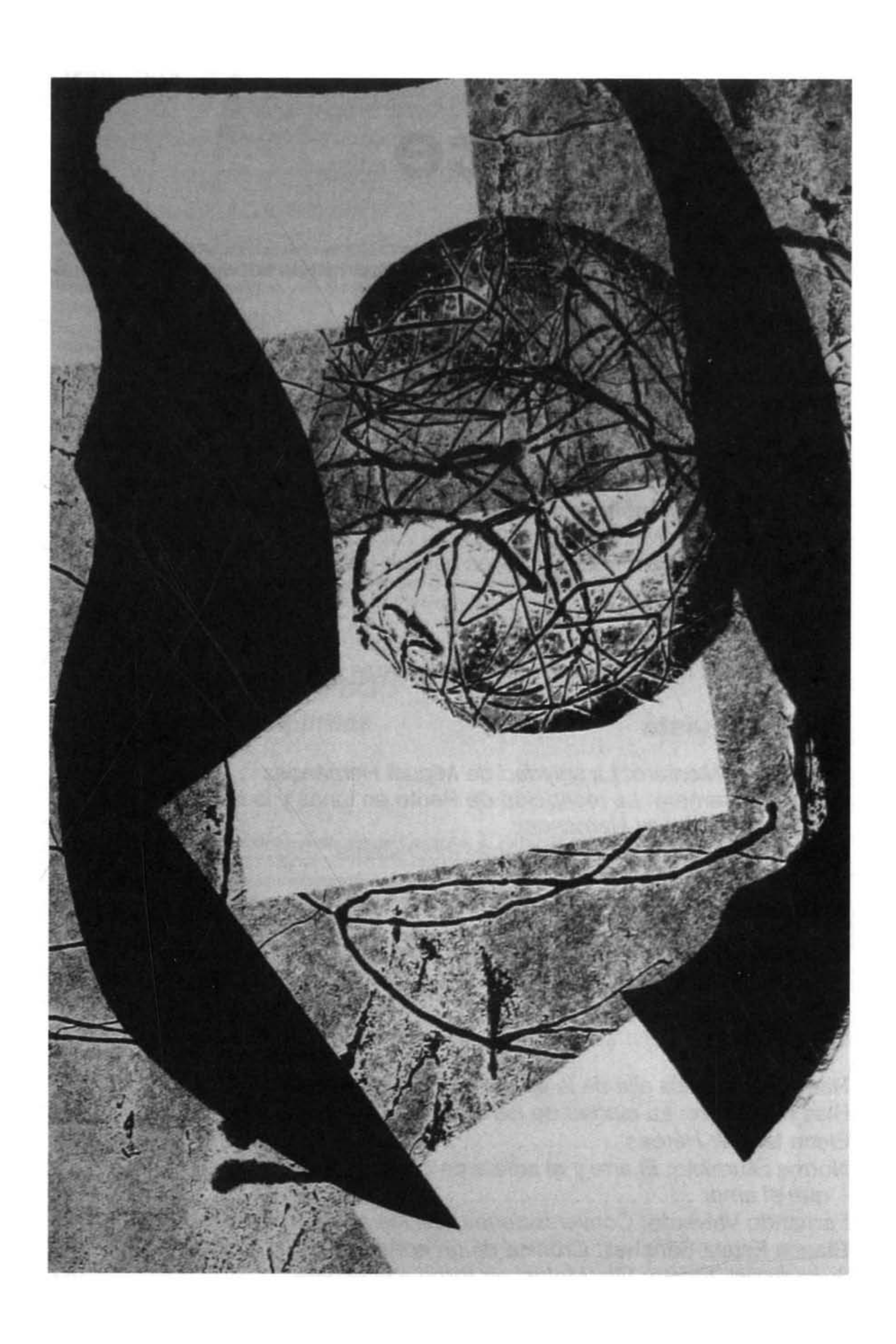
Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministra de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Trinidad Jiménez
Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos
Director AECID
Francisco Moza
Director de Relaciones Culturales y Científicas
Carlos Alberdi
Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero
Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamín Prado**
Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es
Secretaria de Redacción: **Elena García Valdivieso**
e-mail: elena.garciavaldivieso@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.U.
San Alfonso, 26. La Fortuna, Leganés
Diseño: **Cristina Vergara**
Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-10-002-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca
La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

726 Índice



Ana María Matute sigue buscando un espejo

Benjamín Prado

Nada de lo que distingue a Ana María Matute es más importante que ella: mujer, académica, ganadora hoy del premio Cervantes 2010 y en diversos momentos de su largo pasado del de las Letras Españolas, el Nacional, el de la Crítica, el Planeta, el Fastenrath, el Nadal; miembro esencial, junto a Carmen Laforet, Cela o Miguel Delibes, de la literatura de posguerra, esa generación marcada por el levantamiento militar de 1936 que ella ha calificado alguna vez como la de «los niños asombrados» y cuya escritura tenía que partir, en sus propias palabras, del «trastoque de todos los valores tenidos hasta entonces como inmutables», sobreponerse a «un mundo que, tan bruscamente, sumió la vida en una sucesión de rencores, venganzas, apatía y gritos tan farisaicos como huecos, crueles y mezquinos» y avanzar por un camino lleno de curvas en el que era necesario sortear «ese artificio llamado censura cuyo peor y más grave prejuicio es el hábito de la autocensura que llega a crear en un autor.» Sabía muy bien de qué estaba hablando, porque una novela suya titulada *Luciérnagas* fue prohibida en 1953, según el informe que impidió que se publicara, y que ella misma hizo público veintidós años más tarde, bajo la acusación de ser una obra «tremendista, demoledora de la fe y la esperanza humanas, carente de espíritu religioso y humano», crítica con el Movimiento Nacional y, en resumen, «destructora de los valores morales esenciales.»

Ninguna de esas características y ninguno de esos reconocimienos son lo que más importa de Ana María Matute, ni si algunos de ellos llegaron demasiado pronto y otros han tardado más de la cuenta, sino su talento y su perseverancia, porque el primero le ha hecho escribir narraciones tan sobresalientes como *Los*

hijos muertos, *Los soldados lloran de noche* o *Primera memoria*, que el último premio Nobel de literatura, Mario Vargas Llosa, ha calificado de «libro bellísimo» cuyas primeras páginas contienen descripciones que son «una de las cosas más bellas que se han escrito en nuestra lengua»; y la segunda la ha mantenido en la brecha desde 1943, que es cuando escribió *Pequeño teatro* –es decir, a los diecisiete años, aunque no la diese a conocer hasta 1954 en que ganó con ella el premio Planeta–, hasta hoy en día, cuando a los ochenta y cinco anuncia que está trabajando en una nueva novela.

Una muestra, tal vez anecdótica pero también significativa, del modo en que su escritura ha mantenido la tensión y la exigencia a lo largo del tiempo, es que el arranque de sus libros haya seguido estando a la altura de esas primeras páginas de *Primera memoria* a las que se refiere Vargas Llosa. En eso, como en casi todo, Ana María Matute se parece mucho a sí misma, sin que importe el año en que la abordes o el libro suyo que abras. «Nací cuando mis padres ya no se querían», se lee al abrir su última novela hasta el momento, *Paraíso inhabitado*, aparecida en 2008. «El látigo de Dingo hablaba seco, como un relámpago negro», comienza *Fiesta al noroeste* (1953), la primera novela importante y característica de Matute, según ella misma sostiene, tras los tanteos de *Pequeño teatro* y *Los Abel* (1948). «En Hergoz, a últimos de enero de 1948, el guardabosques de los Corvo se mató sin querer, cuando la batida contra los lobos», empieza *Los hijos muertos*, publicada en 1958, que es uno de sus trabajos más sobresalientes y con la que ganó el premio Nacional y el de la Crítica. *Algunos muchachos* (1968) nos da la bienvenida de esta manera: «El Galgo anunció que a las ocho o nueve de la noche se podrían ver nuevas estrellas.» Y en otra de sus creaciones esenciales, *Los soldados lloran de noche*, de 1964, la mecha del interés se prende con la misma eficacia: «A finales del año 1934, un día lluvioso, festivo en el calendario, llegó a la isla un hombre llamado Alejandro Zarco (amigos, conocidos e incluso enemigos le llamaban Jeza), con la misión de observar las actividades del Partido.» La autora de *Olvidado rey Gudú* siempre sabe dónde poner el imán.

Retener lo inaprensible, recordar lo que está en peligro de evaporarse y situar cada historia en equilibrio entre la realidad y lo fantástico, lo primero porque «escribir es también una forma de

protestar» y lo segundo porque «la vida sin magia sería sólo la biología» son tres constantes de la narrativa de Ana María Matute, que muestra a menudo un fondo de pesimismo en todo lo que cuenta, convencida de que «vivir es perder cosas» y decepcionada con la capacidad de los seres humanos para ser crueles y causar dolor: «Hacer llorar es el único pecado en el que creo», ha dicho en alguna ocasión.

En *Cuadernos Hispanoamericanos*, donde la autora de *Aranmanoth* (2000) publicó hace no mucho un hermoso texto en el que rememoraba algunos episodios de su relación con el poeta Ángel González, celebramos este galardón que viene a reconocer la larga y brillante trayectoria de esta escritora barcelonesa que siempre ha confiado en el poder de la literatura y en el de la imaginación, el primero porque está convencida de que «la palabra es el invento más bello del ser humano», y el segundo porque afirma «estar dispuesta a seguir siendo Alicia mientras tenga algún espejo que atravesar.» Toda una lección de juventud




El oficio
de escribir



En la muerte de Carlos Edmundo de Ory

Andrés Sánchez Robayna

El poeta, ensayista y crítico de arte Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923-Thézy-Glimont, Francia, 2010), vivió fuera de España desde 1955: fue un raro, en el sentido que dio Rubén Darío al término; pero sobre todo fue un escritor notable, que vivió radicalmente el movimiento de la poesía y al margen de las grandes agitaciones editoriales. El poeta y ensayista Andrés Sánchez Robayna escribe una honda semblanza del poeta gaditano desaparecido.

1

Cuando una persona muere, se dice, su perfil cambia. Todo se torna irreparable, final, definitivo. ¿Cómo cambia ahora, en su muerte, el perfil de Carlos Edmundo de Ory? En otras palabras, ¿qué es lo que ahora se *fija* irreparablemente? Hace ya tiempo tuve ocasión de señalar que la obra de Ory estaba destinada, desde su mismo origen, a la contravención. Por temperamento creador y por lo que podríamos llamar *constitución* intelectual, el poeta gaditano mostró siempre pertenecer a la estirpe de los escritores que impugnan lo establecido, pero no por un movimiento de la voluntad o por una decisión consciente y premeditada, sino porque no pueden dejar de hacerlo: esa contravención es el resultado

inevitable de la libertad esencial con que se aspira a estar en el mundo.

No es este, tal vez, el momento de glosar la significación de la obra de Ory en el marco de la poesía hispánica contemporánea; la desaparición del poeta nos pide más bien una evocación de su persona y de su obra, sin entrar ahora en la necesaria interpretación de su papel en el contexto cultural y literario que le correspondió. Sin embargo, salta a la vista, en primer lugar, que Ory *no aceptó* ese contexto, al que renunció en 1954 al abandonar España e instalarse en Francia. Esa ruptura fue determinante en todos los sentidos para la persona y para su obra: si, por un lado, la ausencia de Ory hacía que dejara de contar en los panoramas y recuentos de la lírica española, por otro significaba participar en un contexto cultural y literario muy distinto, el contexto francés de unos años particularmente dinámicos, un contexto que le permitió, por ejemplo, comunicarse de manera estrecha con dos poetas centrales de la modernidad europea como son Pierre Jean Jouve e Yves Bonnefoy; del diálogo con ambos existen numerosos y significativos testimonios en el *Diario* de Ory, publicado en tres volúmenes en 2004. Es inútil subrayar la importancia de este dato, si de lo que se trata es de valorar los lazos de la poesía española y la poesía europea de la época, rotos en gran parte tras la guerra civil, unos lazos que Ory se había negado a que desaparecieran por completo con la fundación, como es sabido, del postismo a mediados de la década de 1940.

Pero la soledad del poeta, en esos años de la postguerra, le hizo buscar otros horizontes. Era una soledad esencial o connatural, se diría, a la experiencia poética misma tal y como Ory la concebía, más allá de cualquier condicionamiento y totalmente alejada, por lo demás, del medio literario y de sus servidumbres. Nótese bien que, si se deja aparte una primera entrega juvenil publicada en revista en 1945, el primer libro de Ory, *Los sonetos*, se editó en 1963. Desde entonces hasta el momento mismo de su muerte ha vivido esa soledad como un destino, como una carga que en todo momento debía asumir si no deseaba renunciar a su concepción de la poesía como manifestación o expresión de la libertad.

Todo ello confluyó en el hecho de que su obra fuese casi por completo ignorada en la Península, y que la existencia misma del

poeta gaditano –a pesar de la significación del postismo– fuese silenciada por los dirigentes y tutores de la cultura literaria española de esos años. Baste pensar en una antología como *Veinte años de poesía española* (1960) y su reedición ampliada *Un cuarto de siglo de poesía española* (1965), en la que fue borrada toda la poesía de imaginación y, así, negada igualmente la conexión con la poesía europea de la época, como supo ver con claridad Claudio Guillén al comentar que la antología de Castellet representaba un acto de irresponsabilidad crítica ante el último siglo de cultura europea (*Ínsula*, núm. 167, octubre de 1960). La de Castellet no fue la única negación de la poesía de Ory; hasta hoy mismo, esta poesía ha debido sufrir la incomprensión de críticos y antólogos que tratan de ridiculizar el espíritu de las vanguardias y las neovanguardias fijando la atención, de manera descontextualizada, en un poema de Ory de tono pueril e intrascendente.

Nada de esto acabó con la libertad del poeta gaditano ni le hizo cambiar de actitud. En 1979, en una nota de su *Diario*, confesaba: «No ha cambiado en nada mi situación solipsista, apátrida y rabiosamente hereje». Esa libertad no tuvo siempre (sobra quizá decirlo) el mismo nivel de exigencia e intensidad, pero a Ory no se le juzgará por sus momentos débiles, sino por aquellos otros en los que supo estar a la altura del legado poético moderno.

2

¿En qué «maestros» puede pensar la poesía española contemporánea? Ory es uno de ellos. Y, sin duda, uno de los más significativos. No me refiero a los *masters* a los que aludía, como es sabido, Ezra Pound, sino precisamente a los *inventors*, es decir, no a aquellos que se limitan a prolongar o repetir de manera más o menos digna la tradición poética, sino a aquellos que la renuevan y, de ese modo, la enriquecen. De pocos poetas españoles de nuestro tiempo puede decirse, como de Ory, que han recibido un legado y han conseguido revitalizarlo. Y no ya solo el mejor legado español o hispánico, sino el legado poético moderno en su conjunto, muy en especial en lo que se refiere a la actitud radicalmente incondicionada ante el hecho poético.

Para Ory, la poesía era en primer lugar, como queda dicho, una expresión de la libertad, su más abierta y honda epifanía. Libertad del espíritu ante los condicionamientos de la realidad, libertad de la mente ante sus propias trampas y laberintos, libertad de la conciencia ante las representaciones y convenciones múltiples de la vida consciente. Sólo así accedemos a *otra* realidad, que es también la realidad esencial. La verdadera o más pura realidad, al fin. Una realidad formada no sólo por los hechos cotidianos, sino también por los lugares y tiempos infinitos del sueño. Alianza súbita, la del poema, de esos dos mundos aparentemente opuestos y al cabo conciliados por la palabra poética.

La realidad atravesada, el sueño iluminador. Respecto a lo primero, en uno de sus «aerolitos» –nombre con el que Ory designaba sus aforismos–, el poeta gaditano afirmó: «La poesía es un crimen de lesa realidad». ¿Puede darse de la realidad una acepción más pura? También fue Ory muy explícito respecto a lo segundo: «Un poema es la autobiografía de un sueño». Ambas expresiones resultan, como es obvio, complementarias: se alumbran mutuamente.

Tuve con el autor de *Melos melancolía* una relación de amistad que duró muchos años, y que la muerte ahora, en rigor, no suspende. Nos encontramos en muy diversos lugares –Madrid, París, Tenerife– y nos intercambiamos muchas cartas y libros. Laura y Carlos han sido siempre para mí muy queridas presencias. La desaparición del poeta no interrumpe, en efecto, en modo alguno mi relación con una obra que se halla, como ya dije arriba, entre las que pueden llamarse «magistrales», esto es, entre las verdaderamente «modélicas» de la poesía de hoy, en el sentido de una esencial pureza y de una completa entrega al misterio de las «palabras tibiamente enlazadas al sentido».

En los últimos meses, Ory y yo nos traíamos entre manos la edición de sus espléndidas versiones del poeta francés Pierre Jean Jouve. La historia, contada brevemente, es como sigue. En los años cincuenta, Ory y un amigo suyo, el escritor rumano residente en Madrid Alejandro Busuioceanu, tradujeron un amplio conjunto de poemas de Jouve. El libro iba a salir en la colección Adonais, pero la repentina muerte de Busuioceanu impidió que la edición pudiera llevarse a cabo finalmente. Interesado, desde hace

mucho, por la poesía de Jouve, y conocedor de la amistad de Ory con el poeta francés, le propuse que retomáramos el viejo proyecto. Ory buscó entre sus papeles y, ordenado como era, encontró muy abundante material que, más tarde, yo seleccioné, y que acaba de publicar el siempre admirable editor de Abada, Fernando Guerrero. Pero el libro, por apenas unos días, no ha salido a tiempo para que lo viera el poeta gaditano. Adelanto aquí que se trata de un libro que considero no menos de Jouve que del propio Ory, y que sin duda debe ser contado entre los mejores trabajos del poeta español: poemas personales.

«Cualquiera se muere cuando menos lo piensa», escribió el poeta en alguna ocasión. No puede morir, no morirá, en cambio, una palabra, la de Ory, que se halla entre el silencio –la «música de Dios»– y el lenguaje «que a sí mismo se alumbra y justifica».

3

La muerte de Carlos Edmundo de Ory significa la pérdida de uno de los poetas más notables del último medio siglo en España. Aun aquellos que más alejados se sienten de las actitudes estéticas del poeta gaditano reconocerán sin duda este hecho, porque la obra del autor de *Miserable ternura* posee, desde hace mucho tiempo, una dimensión histórica que la convierte en referencia ineludible a la hora de establecer el panorama de la lírica española contemporánea. Solamente el papel desempeñado por Ory en el postismo –el movimiento literario de neovanguardia que corresponde, en los duros años de la postguerra, a lo que en las artes plásticas representaron Dau al Set y El Paso o, en la música, la llamada «generación del 51»– le aseguraba ya una significación decisiva. Y, por más que muchos no han querido reconocerlo, así de hecho consta en todas las historias de la literatura y en los manuales críticos que estudian la literatura española de ese período. Papel singular, único y hasta, si se quiere, excepcional; pero papel, al cabo, indiscutido.

La muerte de Ory tiene, sin embargo, otra extensión o vertiente, inseparable y complementaria de la anterior, y que no puede, a mi juicio, ser pasada por alto. Ory ha sido, en rigor, una de las

figuras más incómodas con que han debido enfrentarse la crítica y la historiografía literaria españolas del último medio siglo. Alejado de España, como ya se dijo, desde 1954, el poeta gaditano ha representado tal vez como nadie (ni siquiera Juan Goytisolo, que es, en este preciso sentido, un caso de significación paralela) lo que George Steiner ha llamado la condición «extraterritorial» de algunos de los más conspicuos escritores contemporáneos. Insobornable, el autor de *Lee sin temor* jamás renunció a ninguno de los principios que alimentaron y conformaron su visión del mundo y su manera de entender la misión del poeta en la sociedad de hoy. Jamás condescendió a jugar el juego de la compraventa de honores y reconocimientos que la sociedad literaria negocia con los poderes públicos. Jamás comerció con el trabajo poético para recibir título alguno. Y jamás obtuvo, nótese bien, ninguno de esos premios que desde instancias oficiales se han concedido a autores de significación y valor muy inferiores a los suyos.

Ha sido caro, muy caro, el precio que Ory ha debido pagar por su independencia. La difusión de su obra se ha resentido por ello. Que yo sepa, únicamente una antología, *Música de lobo*, editada excelentemente por Jaume Pont, permite hoy acercarse al conjunto de su poesía. Y un libro de aforismos –o «aerolitos», nombre que él prefería–, recientemente editado por la Fundación Manrique, se ha visto rodeado por el silencio más espeso. No puede extrañar esta situación a quien observe limpiamente una realidad de la que, no en vano, Ory quiso separarse desde muy pronto. Escribir fue para él un acto de inocencia absoluta. Cualquier otra actitud habría supuesto para él una completa renuncia a la pureza con que concebía el hecho poético. Separación, distancia, exilio. Tales han sido los signos que han presidido la vida y la obra de Ory, y los que lo han marcado o definido hasta su muerte.

Al poeta que veía en la imaginación la «esponja del Infinito»; al poeta para quien la «verdadera patria» es el aire, al poeta, en fin, cuya misión, según dijo, no podía ser otra que la del «mensajero del misterio», la muerte lo hace entrar ahora en otra dimensión. Entre nosotros quedan –como quedan siempre ante el poeta que merece en verdad ese nombre– los carbones ardientes del recuerdo


H
Mesa
revuelta



Hombres sin mujer y un extraño personaje llamado Carlos Montenegro

Abilio Estévez

Una noche de 1918, un joven marino (muy joven: había nacido en 1900) fue asaltado por dos hombres en una de las calles contiguas al puerto de La Habana. Nunca se supo con exactitud si querían robarle o si buscaban satisfacer algún otro deseo clandestino. En cualquier caso, el joven no estaba dispuesto a permitir que lo despojaran de lo poco que tenía, mucho menos a dejarse someter por los desconocidos. Acostumbrado a lidiar con la más diversa condición humana, en los barcos, en los puertos, donde los hombres solían mostrar su lado más salvaje, iba armado. En los calcetines llevaba una navaja, afilada y bien dispuesta, que aquella noche, y como era de esperar, alzó en un instante de desesperación y de violencia. Uno de los asaltantes huyó. El otro quedó malherido en la calle y murió poco después. Aun cuando el abogado de oficio pudo probar que había actuado en defensa propia, el joven fue condenado por homicidio a catorce años, ocho meses y un día de prisión. En la cárcel comenzó a escribir. En la cárcel comenzó la historia literaria de Carlos Montenegro, uno de los grandes escritores cubanos del siglo XX.

Montenegro había nacido Puebla del Caramiñal, un pequeño pueblo de Galicia, al sur de La Coruña, en el margen noroeste de la ría de Ariosa. Su padre, oficial español de la guerra de Cuba, se había casado con una criolla. Regresó a su tierra cuando, finalizada la guerra en 1898, las tropas españolas fueron evacuadas a la Península. Montenegro nación casi en el mar. Según confesó muchos años después al doctor Enrique J. Pujals:

«Nací, puedo decir, en el mar, porque mi casa en los pleamares quedaba cercada por las aguas que iban a mezclarse con las de un río cubierto de mimbres completando el cerco. Allí nací y pasé mi niñez. Muchas veces había que salir de la casa en bote. Cada vez que alzaba la vista mis ojos se inundaban con las inmensidades del Cantábrico y mis pulmones se hinchaban de aire marino».[1]

En medio de semejante cultura marinera, entre la paradoja de un padre gallego (muy católico) que había participado en la guerra de Cuba, a favor de España, y una madre cubana, que simpatizaba con los masones y con los insurrectos, que incluso tenía familiares en el bando contrario, tabaqueros de Tampa, próximos a José Martí, creció el escritor hasta 1907. En ese año, la familia decide regresar a La Habana en busca de un futuro mejor.

Como en La Habana los negocios no fueron como esperaban, siete años después, en 1914, la familia embarcó de nuevo, esta vez para Argentina. Y fue allí, en Buenos Aires, antes de cumplir los quince años, que Carlos Montenegro se alistó como grumete en un barco llamado *El Julia*.

Fueron cuatro años, de 1914 a 1918, de largo peregrinar, de un carguero a otro carguero, de puerto en puerto, de Puerto Limón a Buenos Aires, de Río de Janeiro a La Guaira, de La Habana a Veracruz, de Nueva Orleáns a Nueva York, Durante los períodos en los que el barco debía pasar tiempo en el puerto, fue minero en Pont Henry; desembarcó cadáveres que llegaban de la Primera Guerra Mundial, en el puerto de Filadelfia; fue obrero en una fábrica de municiones en Pennsylvania; cortó árboles en Ottawa; vivió la crueldad de la Revolución Mexicana, en Tampico y allí pasó sus primeros meses en la cárcel.

Es decir, cuatro años de marino que significaron en rigor cuarenta años de experiencia para el joven que alzó la navaja en el altercado, y encontró la cárcel y también su vocación. Porque en la celda, comenzaron sus lecturas (*El libro de las Siete Partidas*, de Alfonso el Sabio; *Telémaco*, de Fénelon; *Historia de la Revolución*

---

[1] Pujals, Enrique J., *La obra narrativa de Carlos Montenegro*, ediciones Universal, Miami, 1979.

Francesa, de Jules Michelet...); y en la celda, escribió las primeras narraciones que impresionaron a un importantísimo intelectual, miembro del Grupo Minorista y editor de la influyente *Revista de Avance*, el poeta José Zacarías Tallet.

Enviados desde prisión, y gracias a Tallet, sus cuentos comenzaron a aparecer en las principales revistas cubanas: *Social*, *Carteles*, *Bohemia*, *Chic*, así como en la página cultural del *Diario de la Marina*. En 1928, todavía en la cárcel, obtuvo el primer premio de cuento de la revista *Carteles*, con «El renuevo». Un año después, apareció publicado su primer libro bajo el sello de la *Revista de Avance*, *El renuevo y otros cuentos*.

Fue entonces que los intelectuales cubanos, entre los cuales se encontraban Enrique José Varona, José Antonio Fernández de Castro, Emilio Roig de Leushering, Juan Marinello y el propio Zacarías Tallet, bajo la orientación del criminalista español Jiménez de Asúa, comenzaron una recogida de firmas para lograr que el presidente de la república, el dictador Gerardo Machado, conmutara la pena del narrador.

El indulto llegó en 1931, once años después de haber entrado en prisión. Gracias al prestigio alcanzado como narrador, y a su unión con Emma Pérez, conocida periodista con la que contrajo matrimonio en la cárcel, comenzó a trabajar como reportero del periódico *Hoy*, hasta que, tres años más tarde, publicó *Dos barcos*, su segunda colección de cuentos.

Al estallar la Guerra Civil española, miembro del Partido Comunista y simpatizante del bando republicano, viajó al frente como corresponsal de guerra. De semejante experiencia, nació un libro de reportajes *Tres meses con la fuerza de choque*.

En 1938, a instancias del criminólogo español Jiménez de Asúa (el mismo que había asesorado en su excarcelación), quien quería presentar en un congreso en Viena una indagación sobre la reforma penitenciaria, comenzó Montenegro a redactar un testimonio sobre las condiciones de la cárcel cubana. El testimonio, por supuesto, acabó por obsesionarlo, por apasionarlo. Y lo que debía ser un panfleto, un alegato en contra de la vida en prisión, terminó por convertirse en una novela extraordinaria e injustamente olvidada, *Hombres sin mujer*. Sin duda una de las grandes novelas

de la literatura cubana, y acaso latinoamericana. Una novela llena de fuerza y de una pavorosa actualidad.

Hombres sin mujer apareció en México, publicada por la editorial Masas, y de inmediato fue recibida como una obra maestra. En veinte capítulos titulados, escritos con estilo limpio, directo y vigoroso, un narrador omnisciente relata la sordidez de la cárcel, la desesperada vida sexual de un grupo de reclusos en una cárcel habanera. Pascasio Speek, negro, poderoso y rebelde, de origen jamaiquino; José Díaz, homosexual conocido como La Morita; Manuel Chiquito; Valentín, Brie... Las historias de todos se entrecruzan en ese infierno de la cárcel, a donde llega, casi por error, Andrés Pinel un rubio de ojos azules, recién salido de la adolescencia, tan hermoso, como lánguido y ambiguo. La atracción entre el incorruptible Speek y el adolescente, adquiere visos de tragedia.

De esta novela escribió Guillermo Cabrera Infante:

> «Extrañamente en español habrá que esperar hasta la publicación de *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, en 1976, que es una ficción creada por la imaginación de su autor, para encontrar un libro que pueda ser semejante. [...] La novela es un antecedente de Genet. Mejor que Genet, porque no contiene la carga de literatura pseudorromántica con que Genet idealiza el crimen. Además, Montenegro nunca fue ladrón. Se libró así de publicar un canto al robo con fractura y pederastia. *Hombres sin mujer* es no sólo una gran novela cubana, sino del idioma español, sin comparación posible»[2].

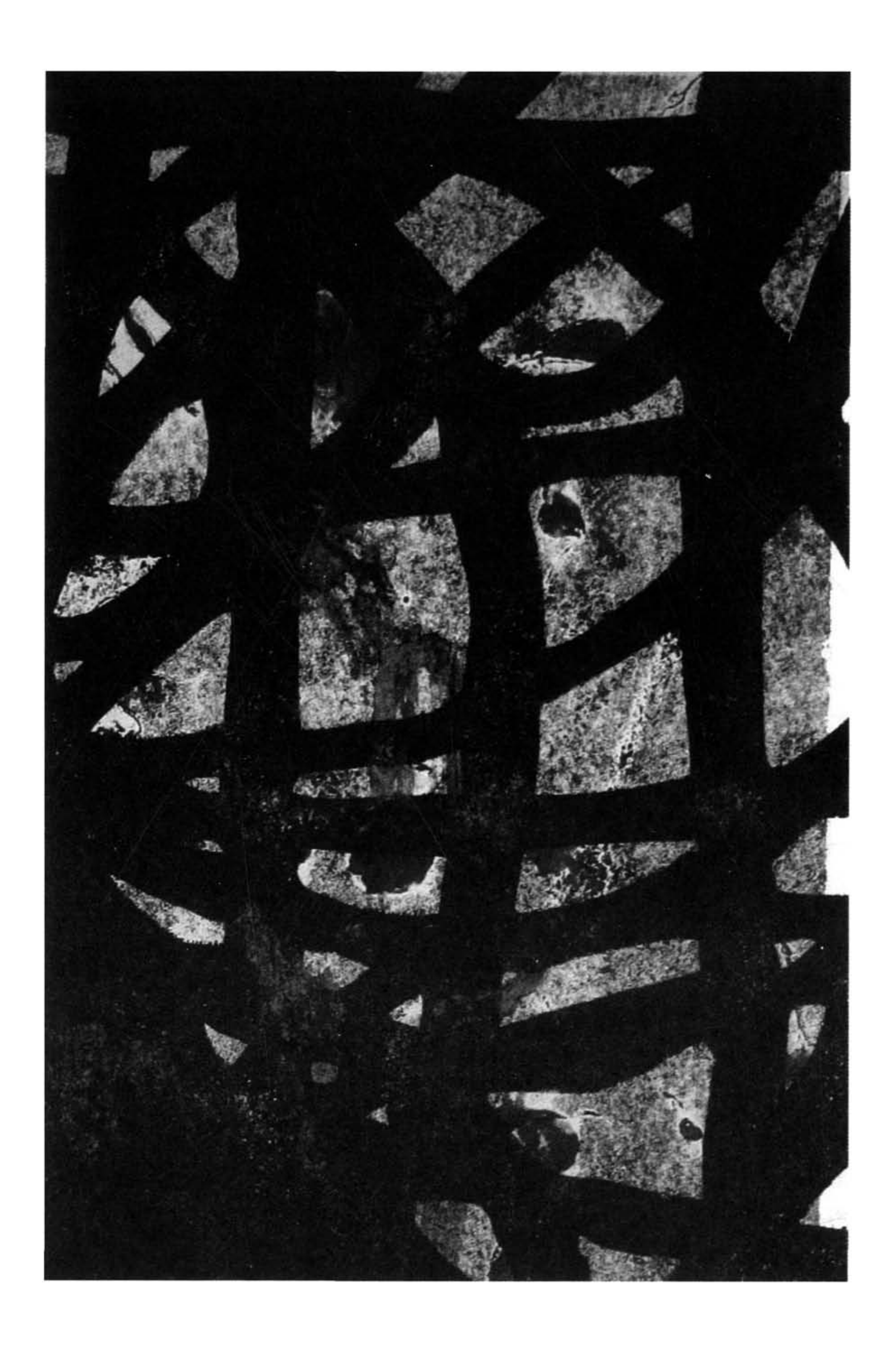
Después del elogio de ese otro gran novelista cubano, ¿qué más se puede agregar?

Quizá sólo los «pormenores» del fin de una larga vida: en la Guerra Civil española, Carlos Montenegro se decepcionó del Partido Comunista. No pudo, pues, soportar el triunfo de la revolución cubana. Abandonó Cuba en el propio año de 1959. Después de una breve estancia en México y en San José de Costa Rica, se

---

[2] Cabrera Infante, Guillermo, «Montenegro, prisionero del sexo», en *Vidas para leerlas*, Alfaguara, Madrid, 1998.

estableció definitivamente en Miami, en 1962. En el sur de la Florida, en esa ciudad cuyo clima húmedo y sofocante recuerda tanto el bochorno de La Habana, murió, en 1981. En la pobreza, en el olvido, en la mayor soledad. Rodeado de pájaros cubanos, enjaulados, y dedicado a tallar trozos de madera, como había aprendido en la cárcel de Tampico, para construir barcos diminutos con los que atenuar aquella otra gran nostalgia, la del mar ©



Mitos y Dioses negros

Fernando Cordobés

La insaciable avaricia de los colonos europeos en las islas del Caribe, los suculentos dividendos que les reportaban las plantaciones y el ansia por no dejar de enriquecerse a costa del trabajo esclavo, terminaron por generar una sociedad multiétnica con aportaciones humanas culturales llegadas de los más diversos lugares del planeta. Pero, ¿cómo es posible que a pesar de la composición multirracial de esas sociedades, ya sean las de tradición y lengua española, las completamente negras como Haiti, aquellas en las que sólo existe un porcentaje de población negra, las que cuentan con un porcentaje mucho mayor de mulatos o blancos como Cuba o la República Dominicana, o aquellas en las que se amalgaman todas las razas y colores como Trinidad y Tobago o Curaçao, que en la expresión vital de esos pueblos el ingrediente básico de su cultura sea el africano?

Los mulatos eran en su mayor parte esclavos empleados en el servicio doméstico ogente de color liberada. Renegaban de la parte africana heredada de sus ancestros y su elección era identificarse con los europeos. Vivían en casa de sus progenitores y tenían la posibilidad de copiar las tradiciones europeas desde muy jóvenes. Los europeos, por su parte, nunca consideraron las islas de las Indias Occidentales como su hogar. Sólo eran pequeños territorios dónde hacer fortuna, un lugar de castigo y penitencia, o pasos previos antes de instalarse definitivamente en algún lugar del continente. Un simple lugar de paso en el camino hacia alguna otra parte. Incluso las bandas de piratas, bucaneros, aventureros, filibusteros o fugitivos de la justiciaque se establecían en las islas, nunca lo hicieron como si se tratara de un verdadero asentamiento.Y la situación era especialmente grave en las islas dominadas por los ingleses. Si se observa el patrimonio heredado de su presencia a lo largo de cientos de años, sólo se encuentran fuertes y prisiones, lo que demuestra la naturaleza transitoria de su ocu-

pación. No se construyó ni se creó nada que se pueda considerar de valor, muy al contrario de lo que sucedió con las ciudades levantadas por los españoles. Los británicos ni siquiera se tomaron la molestia de construir escuelas para sus hijos, pues los mandaban directamente a educarse en la metrópoli. El hogar para el colonizador blanco, siempre estaba lejos y por ese motivo quienes poseían todo, aquellos que de haberse establecido en las islas podrían haber ejercido su influencia, siempre estuvieron ausentes. Sus aportaciones, fueran las que fueran, las hicieron en otra parte, en Europa.

¿Qué significó esa actitud de desapego y desprecio, qué clase de carácter generó entre la gente que elegía identificarse con los europeos, es decir, los mulatos que vivían en sus casas? Inevitablemente dirigían su mirada a Europa, a la madre patria, tal como le sucede a Becky Sharp, la acaudalada y mulata protagonista de *Vainity Fair*, la novela de William Makepeace Tnackeray, quien se marcha a Europa para recibir una educación oportuna y adecuada tanto en su forma de hablar, de vestir, como en su religión, elección de marido y, resumiendo, en todos los aspectos que se consideraban cultura.

Sir Vidia Naipaul, premio Nobel en el año 2001 nacido en la isla de Trinidad y militante británico, asegura que nunca se creó nada de valor en las Indias Occidentales. Quizás no le falte razón, pero su valoración sólo tiene en cuenta lo que concierne a los colonizadores blancos y evidencia un menosprecio congénito a todo lo relacionado con la población negra. Esos negros llevados hasta allí a la fuerza, llevaron consigo su cultura y, a pesar de los continuos y sangrientos intentos de alienarlos y arrancársela nunca lo lograron y no la desecharon para sustituirla por valores que no eran los suyos y, además, eran profundamente injustos y violentos.

Durante siglos, esa población negra deportada vivió en áreas rurales donde tenían poco o nulo contacto con los europeos. Marginados y libres de influencias externas, permanecieron durante un largo periodo de tiempo y, por tanto, fueron capaces de mantener su «africanidad», sus costumbres, sus canciones, música, tradiciones, literatura, su conocimiento de la naturaleza y, por encima de todo, sus distintas religiones que podían practicar en secre-

to. ¿Cuáles de esos elementos transmitidos eran africanos en origen y, entre ellos, cuáles eran sociales y cuáles culturales?

Muchos aspectos de las creencias y costumbres africanas constituyen los temas principales de su producción literaria y se repiten con pequeñas variaciones. El poeta senegalés David Diop decía:

«Aquellos que están muertos, nunca están muertos.
Están en las sombras espesas,
los muertos no están bajo tierra,
están en los árboles que crujen,
están en la madera que gime,
están en el agua que corre,
están en el agua que duerme,
están en la choza, están entre la multitud,
los muertos nunca están muertos.»

Por su parte, al otro lado del Atlántico George Laming, una de las voces más destacadas del Caribe, describía así una ceremonia de las Almas que tuvo la oportunidad de presenciar en Haití y que, evidentemente, guarda una relación directa con lo descrito por Diop y pone de manifiesto la estrecha relación existente entre los muertos y los vivos en las distintas culturas del Caribe:

«(...) A través de la mediación del sacerdote, el muerto habla de asuntos de los nunca antes habló y a través del mismo medium, los vivos aprenden y comprenden lo que la lengua del muerto ha pronunciado.»

La idea de África debe entenderse en el más amplio sentido de la palabra pues se trata de un continente con multitud de naciones y una diversidad inigualable de tradiciones culturales. En el Caribe de la sociedad esclavista todas esas tradiciones se ignoraron expresamente con el objeto de modelar y uniformar a los esclavos de las plantaciones. De igual modo sucedió con el desarrollo social de las islas. Cada una de ellas estableció una relación particular con la metrópoli, al igual que con sus religiones de origen y sus filiaciones lingüísticas y culturales. Si se sigue el rastro es

posible establecer una conexión directa de las islas con los territorios de origen de los esclavos. Tal es el caso del vudú en Haití y Cuba que llegó directamente desde Dahomey, de Guinea y del Congo, o el Sangó, también en Cuba y Trinidad, que procedía de los yoruba en Nigeria.

Sin embargo, existen también una serie de tradiciones comunes en las distintas naciones africanas. Al contemplar las diferencias e identificar los rasgos comunes, se debe tener en cuenta la intervención de los distintos poderes europeos y la imposición de ciertas características sociales y culturales. Y a pesar de ello, nada oscurece o eclipsa la profunda base africana que domina a lo largo y ancho de todo el Caribe. Así se refleja en las crónicas de autores como Moureau de St. Mery, Pierre François de Charlevoix, Richard Ligon y otros que, como ellos, fueron testigos presenciales del desembarco de los esclavos. El historiados francés Moureaude St. Mery nacido en la Martinica, el más detallista de todos los cronistas, presentaba una extensa relación de todas las naciones presentes en el Caribe e incluso detallaba las distintas características de esos distintos pueblos. Cada uno de ellos venía de una tradición y una forma de vida distinta, pero en las plantaciones todos eran reducidos a una sola cosa, a un solo propósito común. Se les arrojaba a las islas y se amalgamaban en una mezcla imposible de lenguas, creencias, tradiciones; cada uno con su propio pasado lanzado a una nueva y única categoría humana, la de las Indias Occidentales. En ese nuevo espacio vital también se vieron expuestos a nuevas ideas e, inevitablemente en el transcurso del tiempo, las asumieron y dieron forma a algo nuevo muy particular y, a menudo, en evidente contradicción con los valores europeos. Y a pesar de todo, lograron mantener su herencia social y cultural africana.

Es el caso del vudú, una de las religiones más populares y peor entendidas del Caribe y África, se adhiere, como la mayoría de las religiones, a una serie de preceptos básicos. El africano tiene un alma y cree en un ser supremo. Los fieles del vudú conciben la idea de un hombre con un cuerpo material animado por un espíritu que es su alma y que, al contrario de lo que le sucede al cuerpo, no desaparece cuando éste muere. Esa alma puede alcanzar el estatus de divinidad y para los fieles se convierte en el arquetipo

de un principio natural o moral. Más allá de las ideas falsas, superficiales y rayanas en lo ridículo que se tienen sobre el vudú, esta religión es un sistema integrado de conceptos relacionados con el comportamiento humano, con los ancestros y con las fuerzas naturales y sobrenaturales del universo. Su panteón de dioses no difiere mucho de los antiguos panteones de dioses europeos y si se ha querido ver como una manifestación de atraso, profunda ignorancia y salvajismo, ha sido más bien para justificar la necesidad de esas gentes de ser dominadas y reconducidas siempre, claro está, a beneficio del dominador.

El rastafarismo es otro buen ejemplo del profundo sentido de las religiones africanas. Décadas después de lanzar y defender las doctrinas de auto – realización, de respeto y amor propio del hombre negro, mucha gente de color a lo largo y ancho del mundo ha adoptado esas doctrinas por su necesidad y deseo de redefinirse a sí mismo y encontrar un sentido más lógico a su existencias del que les ofrece el cristianismo. Esa redefinición ha adoptado formas serias y provocativas que se manifiestan en las nuevas expresiones culturales del Caribe. Así se ve en las obras de autores como Derek Walcott, Edward Brathwaite, Aimé Césaire, Denis Scott, Joseph Zobel, Garth St. Omer y otros muchos. Pero, ¿cuánto se retuvo y cuánto se perdió del legado africano? ¿Qué permanece y qué ha cambiado y hasta qué punto?

Las islas españolas o francesas, o las que estuvieron bajo soberanía de Francia durante un largo periodo, son las únicas que han mantenido tradiciones culturales africanas. Como católicos españoles y franceses veían a los esclavos como seres que debían ser salvados. El debate había comenzado ya años antes, unas cuantas décadas después de la conquista de América cuando en 1550 un legado papal fue enviado a Valladolid con una misión precisa: determinar si los indígenas americanos eran seres humanos completos y verdaderos, criaturas de Dios, descendientes de Adán, o si, por el contrario, como se venía afirmando, eran seres de una categoría distinta, inferior, o incluso súbditos del Imperio del Diablo. En su toma de decisión le asesoraron dos consejeros de pareceres opuestos. Ginés de Sepúlveda, filósofo, teólogo y jurista, que propugna la evangelización radical y la supresión de los valores indígenas y que por entonces acababa de publicar en

Roma su Tratado de las Justas Causas de la Guerra contra los Indios, y en el lado contrario se encontraba el obispo dominico Bartolomé de Las Casas, defensor de la causa india, de la evangelización pacífica, y contrario a la esclavitud. El resultado de la famosa controversia no fue del todo beneficioso para los indígenas y futuros esclavos, pero al menos permitió suavizar el trato que recibían y que se les considerase seres humanos completos. Al mismo tiempo contribuyó a que se prohibiera el tráfico y comercio de esclavos en el imperio español. La iglesia católica no destruyó todo lo africano que había en los esclavos y demostró una cierta tolerancia al aceptar algunos rituales africanos, siempre y cuando, se fuera un buen cristiano. Por ese camino se llegó incluso a una cierta identificación entre las deidades africanas y los santos católicos.

Algunos mitos religiosos africanos y cristianos coinciden, por ejemplo, el de la creación del mundo, el del primer hombre y la primera mujer, la idea del espíritu, del alma, la creencia en la existencia de un ser supremo y el énfasis que se le otorga a la palabra que representa la fuerza vital en ambas tradiciones religiosas. Es a través de la palabra como se produce toda vida. Cuando los misioneros se marcharon a África a difundir su mensaje después de la abolición de la esclavitud, entraron en inevitable conflicto con los africanos puesles consideraban paganos y salvajes, incapaces incluso de concebir nada que se aproximara a la existencia de Dios. En la novela *Le Pauve Christ de Bomba*, del camerunés Mongo Betise detalla uno de estos desencuentros cuando un misionero que ha logrado reunir en su iglesia a un gran número de africanos se pregunta tras una breve ausencia por qué ya no van más a la iglesia. Su catequista le da una explicación que no satisface del todo al cocinero, Zacarías, quien ofrece al padre una explicación más real de los hechos:

«Los primeros de nosotros que nos acercamos a la religión, a su religión, lo hicimos como si fuera una especie de... revelación. Eso es: una revelación. Una escuela donde podíamos aprender sus secretos, el secreto de su poder, de sus aviones, de sus trenes... En una palabra, el secreto de sus misterios. En lugar de eso, empezó a hablarnos de Dios, del Alma, de la Vida Eterna

y cosas así. ¿Realmente cree que no sabíamos nada de todo eso mucho antes de que usted viniera?

Mucho antes de la llegada de los europeos los africanos ya tenían alma y su propio concepto de Dios. En realidad no un solo dios, sino varios. ¿Qué sucedió con todo ese panteón de divinidades? Según Derek Walcott:

«... dejamos
en alguna parte una vida que nunca encontramos,
costumbres y dioses que no nacieron de nuevo,
una cuna, un ascua de luz
nos encerró en la oscuridad y nos ocultó
de ese mundo debajo y detrás nuestro,
y en sus pañales ceremoniales, seguimos atrapados.»

No se dejaron atrás todas las costumbres y a todos los dioses. A pesar del terrible tránsito a través del Océano Atlántico, o quizás precisamente debido a ello, los que sobrevivieron tuvieron que aferrarse a sus creencias. Si no hubiera sido así, los europeos habrían triunfado en su intento de exterminar otra raza. Con tenacidad y a pesar de la mutilación sufrida, los africanos arrancados de sus raíces y deportados al Caribe, volvieron a enraizarse en una nueva tierra. Las condiciones de vida que les esperaban estaban más allá de cualquier imaginación. Todas sus señas de identidad fueron saqueadas, destruidas, violadas. Descubrieron que las deidades africanas ya no les protegían en esa nueva realidad y sintieron la agresión, la rabia, la venganza y la violencia. C.R.L. James, el historiador nacido en la isla de Trinidad decía en *Beyond a Boundary*:

«(...) fue sólo muchos años después cuando comprendí la limitación espiritual, de amor propio y de percepción impuesta por el hecho de que nuestro amos, nuestra vida, nuestros códigos morales, todo, comenzó por la base de que Gran Bretaña era la fuente de toda luz y conocimiento y que nuestra obligación era admirarlo, asombrarnos, imitar y aprender; nuestro criterio del éxito era haber triunfado en la aproximación a ese ideal distan-

te... lograrlo por completo, por supuesto, era imposible. Maestros y alumnos lo aceptaban como si fuera el orden natural de las cosas. Los maestros no resultaban ofensivos pues pensaban que u función era hacer precisamente eso, si es que pensaban algo. Y en cuanto a mi, aquello fue el faro que me dio las señales.» ©


Creación



Repostería irresponsable
(Un cuento de navidad)
Felipe Benítez Reyes

La señorita Coleridge, de 55 años de edad, se aficionó a la repostería y contagió su afición al vecindario, lo que tuvo como consecuencia que en las fiestas señaladas, e incluso en días anodinos, circulasen por todo Hasting Fields pasteles y tartas, compotas y almíbares, pues se creó entre las señoras una especie de competición tácita en aquel particular.

El día de Acción de Gracias de 1934 resultó un trasvase continuo de dulces entre todos los vecinos de aquel pueblo apacible, aunque es un día que se recuerda por un detalle bastante más siniestro.

Había nevado durante la noche. Las bombillas y los adornos de las ramas más bajas del abeto de la plaza Truman Sherman –un prohombre comarcal, fabricante de maquinaria agrícola– desaparecieron a las pocas horas de ser colocados con más esmero que tino por el personal del Ayuntamiento, y el comisario Prize, tras calibrar la altura máxima a la que había sido desvalijado el abeto, llegó a la conclusión científica de que el hurto era obra de unos niños. «O de unos enanos», bromeó el tuerto Brody, que, a pesar de no tener demasiados motivos para hallarse cómodo en este mundo, siempre encontraba ocasión para ensayar chistes. El cielo estaba de un azul tirante y gélido.

Las señoras iban de aquí para allá, andando cuidadosamente sobre el piso nevado, todas ellas con bandejas, potes y moldes, entusiasmadas con aquel intercambio masivo de dulzura.

La señora Stevenson llevó un pastel de pacana y canela a la señorita Chester, que a su vez llevó una compota de arándanos a la señora Eliot, que a su vez llevó una tarta de dátiles de Siria al

viudo Pemberton Murry. Como no hace falta decir, la señorita Coleridge, pionera del fenómeno, no dudó en hacer alarde de su arte, de modo que llevó un pastel de manzana a la señora Primrose, que padecía de tripas débiles; uno de ciruela a la señora Bartleby, que penaba a causa del estreñimiento; una mermelada de albaricoque y coco a las solteras Brigdeson y un bizcocho de pasas al párroco Heep, que había enviudado dos veces y que se había desengañado de los amores terrenales.

Pero el diablo no duerme.

Unos tres años atrás llegó a Hasting Fields una dama sureña de piel tostada y labios abocinados, de unos 60 años de edad, sobre la que no tardó en recaer el fardo de la murmuración. Circulaban leyendas turbias en torno a ella, propagadas a capricho, pues nadie dudaba a la hora de atribuir los frutos de su imaginación libre a aquella mulata esquiva y pomposa que alquiló la vieja mansión de los O´Reilly, lindante ya con el bosque de Capletton, y que se paseaba por el pueblo –siempre en compañía de una anciana sirvienta negra– en una calesa tan anacrónica como reluciente guiada por un negro de pelo cano y tirada por un potro alazán.

A todo el mundo le extrañó, pues, que la intrusa sureña, que se hacía llamar Madame Beaucoup, llegase aquel día festivo al pueblo, se bajase de su calesa y, seguida por su sirvienta achacosa, se dirigiera a la casa del señor Campbell, el jefe de Correos, para obsequiarle una tarta de tres chocolates, típica de Nueva Orleáns.

El gesto resultaba raro de por sí, pero había que tener en cuenta un detalle que lo hacía más chocante aún, a saber: el señor Campbell era socio de cuota de una agrupación racista con sede en Georgia y se encargaba de repartir los folletos informativos de tal agrupación por la localidad, a pesar de que en más de 100 millas a la redonda de Hasting Fields resultara difícil ver a negro alguno, aparte, claro está, de los dos que trajo consigo la forastera, que sólo añadía un 50% al recuento de vecinos de color.

Tras la visita de la mulata, el señor Campbell tardó unos minutos en reaccionar, pues era aquello lo que menos se esperaba de todo el catálogo de sorpresas que reserva la realidad a cualquier persona adulta. Al cabo de esos minutos, y a falta de mejor interpretación, decidió tomarse el gesto de Madame Beaucoup, en fin, como una afrenta intolerable, pues era el jefe de Correos persona

de humor agrio, lo que le restaba el aprecio de los vecinos de Hasting Fields, que se limitaban a tratarle con una cortesía distante y recelosa.

Sin pensárselo dos veces, el señor Campbell agarró la tarta de tres chocolates y la colocó en el suelo del porche para que se la comieran los perros vagabundos, los ratones, las urracas o cualquier menesteroso. Para que se la comiese, en suma, quien quisiera, pues antes preferiría el señor Campbell morir de fiebres que probar aquello, a pesar de tener él debilidad por el sabor del chocolate, como bien sabía el pastelero O'Flauberty, a quien el jefe de Correos encargaba cada semana piezas bañadas en aquel manjar, en especial magdalenas y buñuelos.

Se dio el caso de que el primero que pasó ante el porche de la casa del señor Campbell no fue perro, ratón ni urraca, sino un animal bípedo: el ya mencionado tuerto Brody, que, al ver la tarta sin dueño, dudó de su suerte, que había sido siempre mala, pues no daba crédito a aquel milagro: que la providencia se acordase de él para algo ventajoso. Pero si bien era Brody un ser necesitado, no se contaba entre sus defectos el de la afición al hurto, de modo que llamó a la puerta del señor Campbell. «Llévatela si quieres», le dijo el jefe de Correos con destemplanza, y Brody no cabía en Brody de satisfacción, hasta el punto de que llegó a pensar que aquello podía ser el principio de un cambio de rumbo en su destino, que en sus 47 años de vida sólo le había proporcionado adversidades.

En principio, Brody tuvo la tentación de comerse la tarta, pero lo pensó mejor y decidió vendérsela al pastelero O'Flauberty. Por poco que le diera, tendría para pagarse unos tragos en el bar de Jefferson, lo que sin duda le reportaría más diversión que el dar cuenta a solas de la tarta. Así que a la pastelería se encaminó el tuerto Brody con su botín casual.

O'Flauberty le comentó a Brody que el negocio andaba muy mal por culpa de la señorita Coleridge, que había inoculado a todas las señoras del pueblo el veneno dulce de la repostería. «No vendo ni una galleta», le confesó con pesar. De todas formas, el pastelero O'Flauberty, que era hombre de corazón limpio y generoso, le dio un dólar a Brody por la tarta, y le añadió de propina un bizcocho que estaba a punto de endurecerse.

El pastelero apreció las cualidades de la tarta de tres chocolates preparada por Madame Beaucoup, pero sabía que no lograría venderla, pues era cierto que el mercado de pasteles había sido sustituido por el libre intercambio de pasteles, hasta el extremo de que medio pueblo debía de andar empachado a esas alturas. De modo que decidió meter la tarta de tres chocolates en la batidora para hacer una masa y rellenar con ella un par de docenas de canastillas, que habrían de coronarse con una guinda al licor de menta blanca y que vendería a diez centavos la pieza, en el caso de que lograra vender alguna.

El día transcurrió con la normalidad propia de un día anómalo. A la caída de la tarde, aún se veían por la calle a algunas señoras que llevaban tartas o bizcochos a sus vecinas.

Cuando llegó la hora del cierre, el pastelero O'Flauberty, que no había tenido que abrir la caja registradora en toda la jornada, envolvió en papel parafinado la bandeja de las canastillas rellenas de masa de chocolate y le dijo a Wallace, su hijo pequeño, que se la llevase al señor Campbell como obsequio, pues el momento histórico que se vivía en Hasting Fields aconsejaba mimar a los buenos clientes.

El señor Campbell, que era soltero por falta de convicción en la estabilidad de los sentimientos y por tendencia a la avaricia, recibió con satisfacción el regalo del pastelero O'Flauberty. Tras la cena, sentado delante de la chimenea, se tomó no menos de una docena de aquellas canastillas, acompañadas de un vaso de leche templada y de una copa de oporto.

A la mañana siguiente, a todo el mundo le extrañó que el señor Campbell no abriese la oficina de Correos a las 8 en punto de la mañana, como venía haciendo sin falta desde hacía más de 30 años, sin retrasarse ni siquiera un segundo, pues le gustaba alardear de puntualidad extrema.

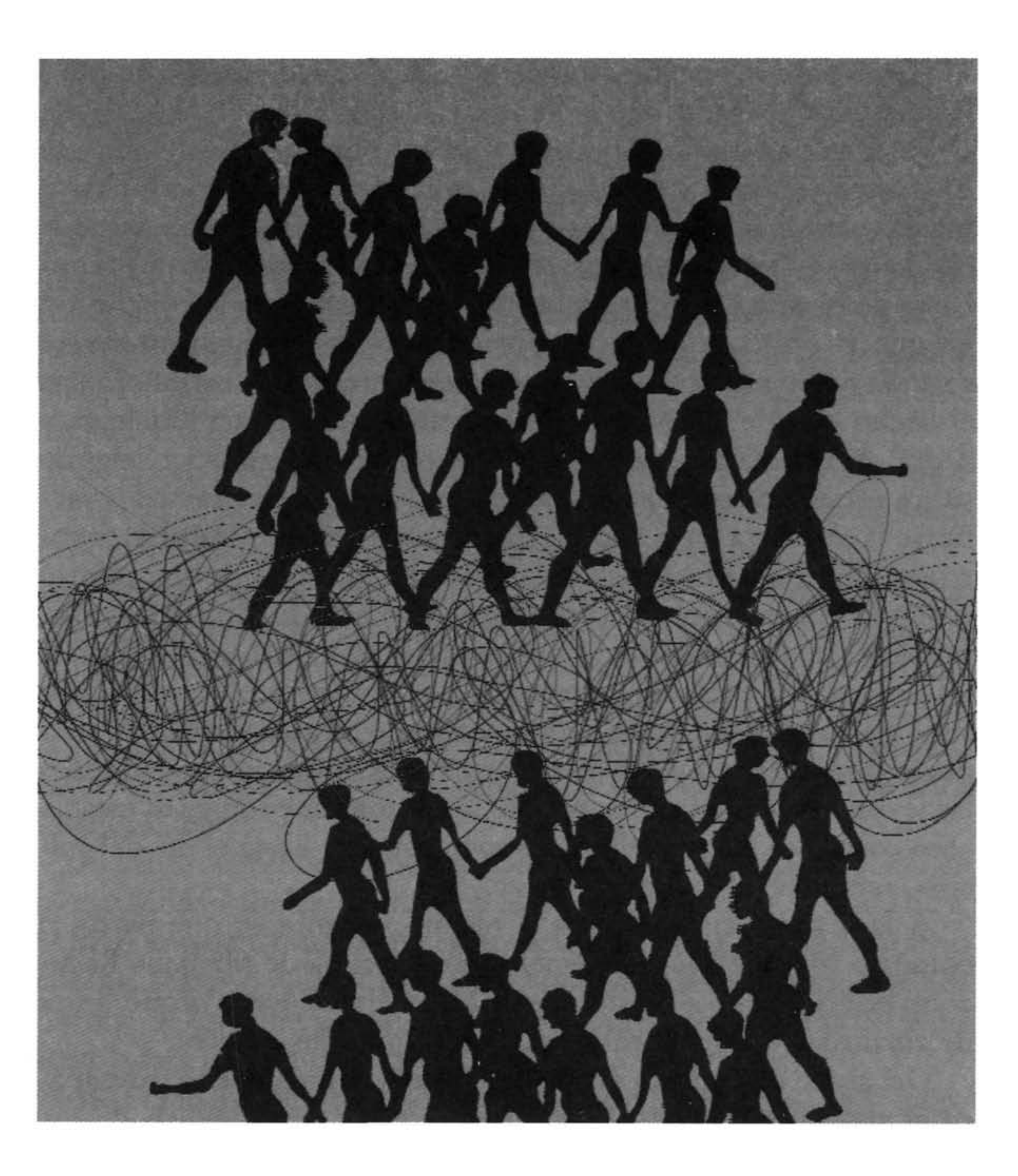
Alertado por algunos vecinos, el comisario Prize acudió con su ayudante al domicilio del señor Campbell, golpeó repetidas veces el portón con la aldaba de bronce que representaba la cabeza de un búfalo y, al no obtener respuesta, se vio obligado a ordenar al susodicho ayudante, apellidado Twain, que forzase la puerta trasera de la casa, que daba a la cocina y que, al final, resultó que estaba abierta.

Según parece, encontraron al señor Campbell sentado frente a la chimenea apagada, con la bandeja de canastillas de chocolate a su vera, en una mesita de café, y con una copa caída en el regazo. El doctor Johnson calculó que la muerte debió de producirse a medianoche, cálculo que ratificó el doctor Boswell, que, aunque residente en New Jersey, pasaba aquella festividad con sus familiares de Hasting Fields. Ambos médicos llegaron a la conclusión de que el óbito se había producido por una indigestión severa seguida de un paro cardiaco, y ambos mostraron su extrañeza por el hecho de que el señor Campbell tuviese la lengua hinchada y negra, aunque no se arriesgaron a ofrecer diagnóstico alguno sobre aquel fenómeno, y la sugerencia de ambos de que se le practicase la autopsia en la capital fue desestimada por inútil y engorrosa, pues todos recordaban la pesadilla burocrática que supuso el envío del cuerpo del carpintero Maple al Instituto Forense, donde al final se dictaminó que se había roto la base del cráneo tras caerse de espaldas fulminado por un infarto, y no, como suponían algunos noveleros, asesinado de un culatazo en la nuca por alguno de los muchos cazadores furtivos que infringían todas las leyes posibles en el bosque de Capletton, de propiedad estatal. «Sea como sea, Campbell ya no va a resucitar hasta el día del Juicio», sentenció el comisario Prize.

A la mañana siguiente, en el mismo instante en que partía la comitiva fúnebre hacia el cementerio, la calesa de Madame Beaucoup ponía rumbo a la estación de Middlehoax, hacia la que, antes de amanecer, salió una camioneta con todos sus enseres.

Del abeto de la plaza Truman Sherman habían vuelto a desaparecer algunas bombillas y adornos.

En el aire se olía ya la nieve que habría de caer durante toda la noche



Punto de vista



La soledad de Miguel Hernández

Luis García Montero

Merece la pena tomarse en serio la soledad de Miguel Hernández. Se trata de uno de los sentimientos que, mezclado con el dolor y el deseo ardiente, mejor caracteriza su poesía y su figura histórica. En un poema emocionante y mesurado, «Llamo a los poetas», que pertenece al libro *El hombre acecha* (1939), él mismo se presenta como un ser dolorosamente solitario:

Entre todos vosotros, con Vicente Aleixandre
y con Pablo Neruda tomo silla en la tierra:
tal vez porque he sentido su corazón cercano
cerca de mí, casi rozando el mío.

Con ellos me he sentido más arraigado y hondo,
y además menos solo. Ya vosotros sabéis
lo solo que yo voy, por qué voy yo tan solo.
Andando voy, tan solos yo y mi sombra.

La soledad se admite como una experiencia real, un estado que marca su vida. La pregunta del por qué de su soledad está formulada en un tono que ya no esconde sólo recriminación contra los otros. Hay también un cuestionamiento de su propia intimidad, de sus hábitos. Algo le impide casi siempre saberse arraigado, más hondo y menos solo, en una ilusión de cercanía que añora, pero le resulta extraña. Es tan extraña que merecen ser nombrados los dos únicos casos de amistad: Vicente Aleixandre y Pablo Neruda. Además los dos amigos merecen la intensificación lírica de una repetición poética en el estar cerca y en el sentir. Sus corazones

* Cito por Miguel Hernández, *Obra completa*, 2 vols. Espasa-Clásicos, Madrid, 2010.

cercanos han permitido que los sienta «cerca de mí» y le han ofrecido el sentimiento raro del arraigo y la hondura. Esa relación de cercanía que permite tomar silla en la tierra, algo importante para un individuo tan terrenal como Miguel Hernández, no ha sido posible con otros poetas. Por eso da un paso, y los llama, y pide que escuchen su confesión. Si en un primer momento utiliza los apellidos para nombrarlos, es por las dificultades objetivas de la cita. No hay proximidad:

Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Prados, Garfias,
Machado, Juan Ramón, León Felipe, Aparicio,
Oliver, Plaja, hablemos de aquello a que aspiramos:
por lo que enloquecemos lentamente.

Creo que este poema, triste y voluntarioso como un acto de sinceridad culpable, medido y calculado como un ejercicio de poética, nos invita a reflexionar sobre la significación histórica de Miguel Hernández, un poeta popular, con versos que han pasado al idioma común y con una biografía dura, castigada, injusta, que levanta de inmediato un sentimiento cívico de solidaridad. La mayoría de los lectores o de los ciudadanos están de acuerdo a la hora de asumir esta significación histórica del poeta, pero se equivocan al valorar el autentico calado de sus dimensiones. Resulta muy engañoso repetir la imagen de un muchacho pobre, que no pudo estudiar por falta de dinero y que tomó conciencia de las injusticias del mundo, haciéndose comunista de forma natural por su origen de clase y padeciendo después las penalidades del golpe de Estado de 1936, de la guerra y de las cárceles franquistas. Las cosas fueron mucho más complejas, y conviene llegar hasta las raíces últimas del corazón partido y de la soledad de Miguel Hernández. Se ha hecho demasiada demagogia en torno a su figura, su sinceridad popular, su dogmatismo y sus problemas con otros poetas importantes de la época. Quizá el conocimiento de una experiencia histórica complicada nos facilite el deseo de comprender, más que la tentación de juzgar.

Miguel Hernández nació en 1910, en Orihuela, un pueblo dominado por costumbres muy reaccionarias y clericales. Destaquemos un detalle importante. La decisión de que el niño dejase

de estudiar no se debió a la falta de recursos económicos, porque la familia era menos pobre de lo que se ha repetido. No se trató de miseria económica, sino de miseria ideológica. La tradición reaccionaria de Orihuela, retratada por Azorín en *Antonio Azorín*, o por Gabriel Miró en *Nuestro padre San Daniel* o *El obispo leproso*, le hizo pensar al padre del futuro poeta que su hijo debía dedicarse a cuidar los rebaños de cabras que poseía la familia. La educación escolar y universitaria era algo propio de las clases altas, destinadas a dirigir la sociedad, o de los sacerdotes que debían encargarse del cuidado de las almas. La educación, los libros, las inquietudes intelectuales sólo representaban para las clases bajas un peligro de envenenamiento. Eran el tóxico que enturbiaba la obediencia inocente a la palabra del Dios o a las costumbres que aseguraban la paz de los amos.

Y Miguel Hernández se identificó desde su adolescencia, como no podía ser de otra manera, con esta ideología reaccionaria. Así que tuvo que asumir una primera desgarradura interna. Quería ser poeta, necesitaba cultivar una vocación fuerte, pero habitaba dentro de un mundo de clericalismo rural muy atosigante, que le cerraba su camino.

Las contradicciones caracterizan también su formación cultural. Por una parte, se educa a la sombra de eclesiásticos como Luis Almarcha, junto a amigos reaccionarios como Ramón Sijé, y en la atmósfera de publicaciones conservadoras como *El pueblo de Orihuela* o *Voluntad* y de organizaciones como el Sindicato de Obreros Católicos. Por otra parte, su vocación poética le hace buscar, estudiar, imitar, opciones de origen y perspectivas muy distintas, llamadas a desembocar en otro tipo de modernidad cultural. Su vocación literaria fue el primer carnívoro cuchillo que soportó. En un ambiente hostil, no sólo por las creencias de los demás, sino por las suyas propias, la poesía estaba obligada a abrir heridas y a provocar al mismo tiempo inseguridades y gestos orgullosos de reafirmación.

El 2 de febrero de 1931, con 20 años, publica un romance en tono de «Carta completamente abierta», dirigida «A todos los oriolanos». De forma descarada pide dinero para publicar un libro. Es un poema inocente, pero lleno de significación. Mientras escribe sus versos, las cabras se desmandan. Una de ellas, que se

llama «Luna», se mete en los huertos cercanos: ¡Ay! Perdonadme un momento. / Voy a echarle una pedrada / a la *Luna* que se ha ido / artera a un bancal de habas / y el huertano dueño de ellas / me está gritando desgracias» (I, 144). Las situaciones difíciles, obligan a reafirmar el orgullo. El joven pierde la modestia para declararse un poeta valioso al que se debe ayudar. Sin duda tiene derecho a pedir:

¿Qué me lo he creído? ¡Cierto!
¡Me lo he creído! ¡Palabra!
Me he creído ser poeta
de estro tal que en nubes raya
y digno de contender
con Homero, con Petrarca,
con Virgilio, con Boscán,
con Dante y toda la escuadra
de clásicos que palpita
para ab-aeterno en las páginas.
(I, 145)

¿Miguel Hernández era un soberbio? ¿Fue un vanidoso a lo largo de su vida? Pues claro, sobran los testimonios. ¿Pero cómo no iba a serlo? Su soberbia era un punto de apoyo a la hora de sobreponerse y elevarse en un ambiente inhóspito y durísimo. Lo interesante para seguir comprendiendo las soledades del poeta es advertir que esta soberbia se va a encauzar de modo natural a través de una mitología rural, de una seguridad ideológica basada en la figura del poeta-pastor, es decir, del poeta inocente, católico, de buen corazón, frente a los poetas revolucionarios, descreídos, que ofendían a Dios. No estaba mal hacer gala de un ruralismo católico en una época donde las revueltas campesinas preocupaban mucho a la Iglesia y los caciques de España.

En noviembre de 1931, durante su primer viaje a Madrid, Miguel Hernández se entrega con gusto y convicción a esa mitología. A través de Concha de Albornoz y de Ramón Sijé entra en contacto con Ernesto Giménez Caballero, que no tardaría en dar noticia del pastor-poeta. Pero más que respeto y simpatías por el joven, sus palabras revelan la intención chistosa de criticar a los

intelectuales republicanos. El 1 de enero de 1932, en el número 121 de *El Robinsón Literario*, Giménez Caballero publica una carta de Miguel Hernández pidiendo dinero y un artículo suyo titulado «Un nuevo poeta pastor». Leemos: «Queridos camaradas de la literatura: ¿no tenéis unas ovejas que guardar? Gobierno de intelectuales: ¿no tenéis algún intelectual que esté como una cabra para que lo pastoree este muchacho? / ¿Quién ayuda al nuevo pastor poeta? ¿Qué ganado se le confía? / ¡A ver! ¡Entre todos! ¡Un enchufe para este campesino! .... Vosotros, los literatos influyentes y mangoneadores! ¡Un premiecillo nacional para este pastor!».

Esta imagen literaria de inocente pastor-poeta se consolida con una crónica periodística publicada en la revista *Estampa*, el 22 de febrero de 1932. El periodista Francisco Martínez Corbalán llama la atención sobre «Dos jóvenes escritores alicantinos. El cabrero poeta y el muchacho dramaturgo». Se trata de Virgilio Soler Pérez, un muchacho parapléjico de 15 años, y de Miguel Hernández. La mezcla de los personajes explica por sí misma el sentido de galería de curiosidades y de rarezas con la que se pretende justificar la noticia. El poeta habla de sí mismo:»Mi padre –dice– es pastor de cabras de Orihuela, y lo mismo fui desde los catorce años. Antes fui a la escuela donde aprendía a leer y escribir. Lo primero que leí fueron novelas de Luis del Val y Pérez Escrich. También he leído el *Quijote*... He leído a Góngora, Rubén Darío, Gabriel y Galán, Machado y Juan Ramón Jiménez. El que más me gusta es Juan Ramón». Al final el periodista pide ayuda económica para el joven poeta: «Este es el hombre. Tiene lo que no se compra; le falta lo que se puede adquirir. Porque sinceramente creemos que puede ser, le asomamos a nuestras páginas con esperanza de que el Ayuntamiento de Orihuela o la Diputación alicantina le tiendan la mano, le ayuden a estudiar, a prepararse para *ser*».

La significación histórica de la trayectoria de Miguel Hernández sólo puede comprenderse si nos tomamos en serio el desarreglo y las contradicciones que flotan en la atmósfera de estas imágenes de muchacho necesitado de limosna. Son ruegos que provocan una rara sensación. Cuando la II República intenta una transformación general del país a través del derecho a una educa-

ción pública, única y universal, y a través de ayudas estatales y de becas para la formación en el extranjero de los nuevos intelectuales españoles, Miguel Hernández respira todavía en un ambiente de mecenazgos locales, limosnas privadas y caridades religiosas. La caridad cristiana del sacerdote Luis Almarcha subvencionará con 425 pesetas la publicación de *Perito en lunas*, su primer libro.

Pero, al mismo tiempo, la incomodidad resulta inevitable, porque muy pronto se evidencia también el esfuerzo autodidacta del poeta, su deseo de superar el localismo y de acercarse a una tradición poética moderna, representada por Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. El esfuerzo de aprendizaje supone al mismo tiempo la apuesta por sobreponerse a un ambiente muy precario y la paulatina separación de los códigos culturales heredados. Conmueve, por ejemplo, la ilusión y la realidad que palpita en las cartas enviadas desde Madrid a Ramón Sijé. El 11 de enero de 1932 se confiesa por escrito ante su amigo: «Comprenderás mi pena cuando paso ante las librerías. En estos últimos días he leído: *Sonata de primavera*, de Valle-Inclán; *Lirio del valle* de Balzac; *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire; *El estanque de los lotos*, de Amado Nervo; un libro de crítica sobre Darío y el fabuloso *Gitanjali*, de Rabindranath Tagore. Todo por casi nada de dinero» (II, 1493).

Este esfuerzo conmovedor por apoderarse de una tradición moderna que necesita para escribir alcanza su cota más alta con la publicación en 1933 de *Perito en lunas*. Miguel Hernández quiere ser poeta, es decir, perito en lunas. La luna ya no sirve sólo para poner nombre a una cabra díscola. Ahora simboliza la apuesta por la poesía. El pequeño prólogo escrito por Ramón Sijé especifica el itinerario de tres lunas. Primera luna: el poema terruño; segunda luna: poesía literaria; y tercera luna: «la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa». La jerarquía de esta terna poética recuerda a la famosa conferencia de García Lorca «Imaginación, inspiración y evasión» (1928). Pero Miguel Hernández no parte de la imaginación gongorina para llegar a una desgarradura humana vanguardista, sino que empieza por el terruño para pasar a los dominios de una literatura culta que permita finalmente transformar la realidad con una mirada gongorina. Se trata de un empeño tardío en la España lírica de 1933.

La poesía gongorina procuró en el año 1927, en torno a la poesía pura, traducir a un lenguaje preconcebidamente estético y perfecto las carencias de una realidad caótica. Con fe en las operaciones de un racionalismo universal, escribir poemas se pareció al ejercicio de componer jeroglíficos metafóricos. Las identidades concretas se borraban en busca de una plenitud de carácter conceptual y abstracto. Miguel Hernández demostró en *Perito en lunas* su aprendizaje admirable, su dominio del oficio, la lección asumida de los clásicos y su esfuerzo por conectar con la modernidad. Poemas que hablan de excrementos, de la masturbación, de la eyaculación, de los signos rurales del paisaje mediterráneo, presentan la realidad en la cuidada ordenación de su habilidoso gongorismo. Baste con recordar la octava VIII, dedicada a la palmera:

Anda, columna; ten un desenlace
de surtidor. Principia por espuela.
Pon a la luna tirabuzón. Hace
el camello más alto de canela.
Resuelta en claustro viento esbelto pace,
oasis de beldad a toda vela
con gargantillas de oro en la garganta:
fundada en ti se iza la sierpe, y canta.

La metáforas se convierten en acertijo lírico. El tronco será una columna con desenlace de surtidor, decisión lírica que recuerda el soneto que Gerardo Diego, uno de los gongorinos mayores de la generación del 27, dedicó al ciprés de Silos: «...enhiesto surtidor de sombra y sueño / que acongojas el cielo con tu lanza». Las ramas de la palmera se presentan como tirabuzón o como claustro. El color del tronco, identificado con la joroba de un camello, adquiere la categoría de la canela. Los dátiles se convierten en una gargantilla de oro. Y si el camello lleva al oasis, el oasis conduce a la sierpe, un juego metafórico que permite describir también las ramas de la palmera como velas desplegadas que cantan al viento. La palmera es una columna que tiene un tronco jorobado de color canela, unos frutos que recuerdan al oro y un surtidor de ramas que parecen serpientes o velas verdes cuando las mueve el viento.

El libro no tuvo el éxito esperado, algo lógico si se piensa que Miguel Hernández estaba intentando aprobar una asignatura que los poetas españoles habían borrado de sus preocupaciones. El surrealismo, el compromiso político, la rehumanización lírica y los diversos caminos de las nuevas lecturas del Romanticismo llevaban años dando unos frutos muy superiores a la moda gongorina. La tragedia íntima del poeta es doble, porque si su oposición a la dictadura franquista le llevará después a morir demasiado pronto, las características particulares de su formación poética hacen que nazca a la poesía demasiado tarde. Su imperiosa y admirable capacidad poética estuvo obligada casi siempre a vivir en soledad, con dolorosos problemas de encaje temporal.

Miguel Hernández, como era previsible, reaccionó con una vanidad agresiva y herida. Federico García Lorca, poeta consagrado a sus 35 años, recibió una carta ofensiva y soberbia de un Miguel Hernández que, a sus 23 años, estaba todavía en una descolocada época de formación. Escrita en Orihuela, el 10 de abril de 1933, la carta dice cosas como estás: «He pensado, ante su silencio, que usted me tomó el pelo a lo andaluz en Murcia –¿recuerdaas?–, que para usted fuimos, o fui, lo que recuerdo que nos dijo cuando le preguntamos quién era uno que le saludó. *Ese –dijo– uno de los de: ¡adiós!, cuando le vemos. Y luego me escriben muchas cartas a las que no contesto.* ¿Puedo estar ofendido contigo?... Usted sabe bien que en este libro mío hay cosas que se superan difícilmente y que es un libro de formas resucitadas, renovadas, que es un primer libro y encierra en sus entrañas más personalidad, más valentía, más cojones –a pesar de su aire falso de Góngora– que todos los de casi todos los poetas consagrados, a los que si se les quitara la firma se les confundiría la voz» (II, 1505-1506).

Con frecuencia se cae en la demagogia de criticar con argumentos populistas la poca simpatía que poetas como Federico García Lorca sintieron por Miguel Hernández. Pero si nos esforzamos en comprender las salidas de tono del joven poeta-pastor, algo muy propio del ambiente reaccionario en el que había crecido, deberemos entender también las prevenciones lorquianas ante un joven muy orgulloso de sus *cojones* y muy dado a despreciar no sólo la buena poesía de sus amigos, sino su condición de

homosexual. La verdadera admiración poética que Hernández sentía por Lorca no pudo compensar nunca las distancias impuestas por un machismo poco enmascarado.

En su libro *El oficio de poeta. Miguel Hernández* (Aguilar, Madrid, 2010), Eutimio Martín afirma que Rafael Alberti fue «el pararrayos de la cólera hernandiana» (pag. 221). Hay motivos de sobra para considerar que las críticas vertidas por Miguel Hernández en su carta a García Lorca iban dirigidas a Alberti. Ni él, ni el amigo Ramón Sijé, apreciaban su obra poética. La distancia acabaría convirtiéndose en antipatía combativa después del giro vanguardista y de la militancia comunista del autor de *Marinero en tierra*. Fue claro el desprecio con el que Ramón Sijé reseñó en 1935 la antología poética publicada por Rafael Alberti en *Cruz y Raya*. Con el título «Ausencia del alma y del objeto. Sonrisa y cólera en la poesía d Rafael Alberti» (*El Gallo Crisis*, nº 5 y 6), el catolicismo fascista de Ramón Sijé trazó un retrato muy explícito: «Porque Alberti es una rosa, o una sonrisa, que comienza, por ejemplo, en el siglo XV, y una espina que concluye en Federico Nietzsche. Hay que escuchar a Nietzsche, por boca del poeta, en el *Sermón de las cuatro verdades*, para luego comprender como Alberti –que tiene al filósofo de la *enemistal personal* como maestro de la cobardía ética– llega, en la *Elegía cívica*, a la derrota de la poesía, al hacer un poema en lugar de disparar la pistola, al intentar sustituir la poesía por la humanidad, al despreciar el valor divino de la sangre. La sangre no liberta, sino que encadena al que la derrama, y al que predica retóricamente el derramamiento: ella, sola y robinsona, debe formar, mediante un cultivo interior, para la vida, el hombre; y para el arte poético, el objeto»(pág. 43-44).

La violencia poética de la *Elegía cívica* de Rafael Alberti resultaba poco respetable para un joven clerical que estaba incubando ya otro tipo de ilusión violenta. Y las conclusiones eran muy precisas: Alberti no tenía alma, sólo cuerpo, porque era un señorito y un pecador varonil. Tampoco podía respetarse su poesía afeminada, a la que le faltaba fuerza varonil. ¿Cuál era su culpa? Una muy clara: «Rafael Alberti aún no ha llegado a la edad del catolicismo». Por eso, con ambigüedad amenazante, lo invita a descansar bajo el yugo de Cristo.

Ramón Sijé consolidaba en algunas de sus argumentaciones la animadversión reaccionaria con la que Miguel Hernández había escrito su auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, publicado por *Cruz y Raya* en 1934. La obra puede leerse como una respuesta a *El hombre deshabitado*, un auto sacramental vanguardista que había estrenado Rafael Alberti en 1931. Esta obra quiso llevar a escena la crisis del sujeto moderno, la rebelión de los sentidos humanos. Una simbología urbana permite que los seres humanos en crisis, vacíos, rotos, se conciban como hombres deshabitados. Miguel Hernández escribe su respuesta católica y campesina. Conviene estar vigilantes, los sentidos deben someterse al alma, y el alma a Dios. No hay que caer en la tentación de unos sentidos dispuestos a perder la inocencia:

¡Todo para que un día los sentidos,
que hoy usa y no conoce,
se le vuelvan traidores enemigos
de mis amigos que son nobles!
(II, 898)

La tensión histórica y religiosa de la España de 1934 está muy presente en el auto sacramental de Miguel Hernández. La pérdida de inocencia, la tentación sexual de los sentidos y la rebeldía contra Dios se representan con la imagen de unos campesinos y obreros revolucionarios que se atreven a pedir las mejora de sus condiciones de trabajo: «queremos que nos suban / un poquito el jornal». (II, 914). El asunto, crucial en los debates políticos de 1934, afecta al pastor-poeta que en aquel año todavía defiende un ruralismo católico. Miguel Hernández colabora en el primer número de *El gallo crisis*, publicado en el Corpus de 1934, bajo la dirección de Ramón Sijé, con una «Profecía sobre el campesino». Llama Caín al campesino revolucionario que siembra dolor en la tierra con sus hoces y viola la voluntad de Dios. Le exige una vuelta al orden:

En nombre de la espiga, te conjuro:
¡siembra el pan! con esmero.

Día vendrá un cercano venidero
en que revalorices la esperanza,
buscando la alianza
del cielo y no la guerra.

¡Tierra de promisión y de bonanza
volverá a ser la tierra!
(I, 295).

Esta es la mentalidad propia de alguien que se mueve en la ideología clerical de Ramón Sijé, alguien que había apoyado en octubre de 1933 la campaña electoral de Ernesto Giménez Caballero como falangista y candidato de la CEDA por Murcia. No puede extrañarnos que algunos intelectuales sintieran un rechazo instintivo ante la figura de un pastor-poeta reaccionario, utilizado por la derecha para ridiculizar los esfuerzos educativos de la República. Cuando la conversión a la izquierda se produzca de manera repentina y tajante, la antigua devoción católica será sustituida por la pureza dogmática del poeta militante, dispuesto a dar lecciones de comunismo, lo cual provocará nuevos malentendidos con sus compañeros de letras. La verdadera dimensión de la soledad y del drama personal de Miguel Hernández se entiende cuando advertimos la herida íntima de quien a lo largo de su vida se vio obligado a despreciar a aquellos mismos poetas que admiraba. Por unas razones o por otras, se sintió enemigo de los autores a los que quería parecerse.

Tampoco lo tuvo fácil con las mujeres. Todavía en 1935, en el mismo número doble de *El gallo crisis*, en el que Ramón Sijé ajusta cuentas con Alberti, publica su «*Silbo de afirmación de aldea*» para despacharse contra sus experiencias madrileñas. El poeta se presenta como «Alto soy de mirar a las palmeras / rudo de convivir con las montañas» (I, 300). Y siente una incomodidad quevedesca en una ciudad podrida por la modernidad:

Huele el macho a jazmines,
y menos lo que es todo parece
la hembra oliendo a cuadra y podredumbre.
(I, 302)

Es decir, en Madrid todos los hombres son maricones y todas las mujeres putas. Pensemos, por ejemplo, que en 1936, Miguel Hernández publica *El rayo que no cesa*. Libro excelente, de alta calidad lírica, en el que un uso magistral de las formas se funde al mismo tiempo en una sensualidad vitalista mediterránea y en el luto de una crisis interior provocada por la carencia de la buena paz aldeana y por las degradaciones de la metrópoli. En sus páginas sigue haciendo gala de la elaboración metafórica, como en la canción que abre el libro: «Un carnívoro cuchillo / de ala dulce y homicida / sostiene un vuelo y un brillo / alrededor de mi vida» (I, 419). El carnívoro cuchillo, claro, es el pene. ¿A qué se debe el rayo que no cesa la calentura? A su estado de represión sexual. «Una ansiosa calentura», como escribe en el soneto «Me tiraste un limón y tan amargo». Pero es que la situación resulta agobiante de forma inevitable. Ya que en la ciudad todas las mujeres huelen a cuadra y podredumbre, el modelo de la novia elegida es una de aldea, casta y pura, obligada a enfadarse si el novio intenta darle un beso en la mejilla. Y este rechazo *admirable* provoca también un penar. Dice el soneto 12:

Te me mueres de casta y de sencilla:
estoy convicto, amor, estoy confeso
de que, raptor intrépido de un beso,
yo te libé la flor de la mejilla.

Yo te libé la flor de la mejilla,
y desde aquella gloria, aquel suceso,
tu mejilla, de escrúpulo y de peso,
se te cae deshojada y amarilla.

El fantasma del beso delincuente
el pómulo te tiene perseguido,
cada vez más patente, negro y grande.

Y sin dormir estás, celosamente,
vigilando mi boca ¡con que cuido!
para que no se vicie y se desmande.

Un hermoso soneto, pero a la vez terrible. En la España de la II República, de la emancipación de la mujer, del voto femenino, de María Teresa León, María Zambrano, Maruja Mallo, Clara Campoamor o Victoria Kent, estaba muy fuera de lugar una sentimentalidad tan reaccionaria. No es extraño que el poeta se sienta barro, al mismo tiempo que se siente toro, y que menudearan las dificultades con algunas mujeres de personalidad libre y feminista. Los malentendidos ocurrieron incluso después de su evolución ideológica, cuando se acerca al catolicismo progresista de José Bergamín y consolida las amistades influyentes de Vicente Aleixandre, Pablo Neruda y Raúl González Tuñón. Las viejas costumbres se dejarán notar en poemas combativos como «Los cobardes» («barred con vuestras nalgas / la mierda que vais dejando»). Hernández denuncia a los cobardes porque «me duelen hace tiempo / en los cojones del alma». Sucede lo mismo cuando leemos otros poemas de amor, como la hermosa «Canción del esposo soldado», en la que el papel de la mujer se condensa en este verso: «Tus piernas implacables al parto van derechas». Estos versos y algunas prosas feroces escritas en la guerra, para exigir penas de muerte, aplaudir bombardeos, denunciar a los artistas burgueses disfrazados de rojos o bailar ante los cadáveres del enemigo, nos acercan a una mentalidad dura, angustiada y violenta. Conviene no perder de vista la situación histórica a la hora de comprender una realidad personal. Tan injustificable es la zafiedad demagógica de defender estas actitudes de Miguel Hernández como un referente admirable para un pensamiento de hoy, por no estar contaminado por la civilización burguesa, como olvidarnos de las duras realidades de su experiencia personal y social.

Él mismo necesitó plantearse nuevos caminos. Era inevitable que la evolución se fuese fraguando poco a poco en su interior, incluso en los años duros de la guerra civil. El golpe militar y los combates en defensa de la República desataron un tiempo de urgencias, de afirmaciones violentas y de odios, y Miguel Hernández se sintió un ruiseñor que cantaba «encima de los fusiles y en medio de las batallas». Otro detalle que nos puede ayudar a entender el dramatismo íntimo de su corta existencia es el hecho de que el año más feliz del poeta fue 1937. Unas fechas marcadas por los cañones y la muerte son, al mismo tiempo, el escenario de

su boda con Josefina Manresa, de su popularidad como escritor, de la publicación en Valencia del libro *Vientos del pueblo*, de su viaje a Moscú y del nacimiento de su hijo Manuel Ramón.

La guerra no es buen campo de cultivo para la poesía, sobre todo si pensamos en un autor que apuesta por hacer propaganda y escribe con la intención de promover los llamamientos a filas, reclutar, exaltar a los héroes, denigrar al enemigo, cantar los sacrificios, justificar la muerte y pedir a las madres que entreguen gustosamente a sus hijos en la voracidad de las trincheras. La verdad (y la verdad poética también) es la primera víctima de las guerras. Miguel Hernández escribió mucha poesía de este tipo. Por eso Manuel Altolaguirre publicó en *Hora de España* una carta que le había escrito al leer algunos de sus poemas en *Nueva cultura*. La personalidad desencajada de Miguel Hernández provocaba con frecuencia entre sus compañeros reacciones de admiración y de inquietud. Con motivo del adelanto de *El rayo que no cesa* que había publicado la *Revista de Occidente* (nº CL, diciembre, 1935), Juan Ramón se había entusiasmado con el poeta en las páginas prestigiosas reconociéndole su gran valía lírica, la «áspera belleza tremenda de su corazón». Pero en el retrato que escribe en 1936 y que acabará formando parte de *Españoles de tres mundos*, se atreve a sugerir también que el poder de su poética no debe dirigirse hacia la fuerza, la honda o el toro: «*El rayo que no cesa* es Miguel Hernández mismo. Si sigue así este rayo, ¿dónde llegará él, dónde llegará, con él la poesía española de nuestro siglo? No es la *fuerza* lo que yo quiero señalar en Miguel Hernández. La fuerza seguida cansa, como cansa la continua flaqueza. No es el ímpetu del toro, ni de la honda, es la belleza fatal que va en la fuerza como podría ir en la *menos fuerza*. Que la poesía, el arte, no necesita más que una fuerza suficiente. Descansamos de Bach en Mozart, de Miguel Ángel en Botticelli, de Dante en Petrarca» (*Obra poética*, Volumen II, Madrid, Espasa Calpe, 2005, págs. 182-183. Edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba).

En un terreno político y estético diferente, Altolaguirre adopta una perspectiva parecida. Declara su admiración, pero le avisa contra la grandilocuencia y falsedad de versos como «morir es la cosa más grande que se hace». En «Noche de Guerra. (De mi Diario)», publicado en *Hora de España* (IV, abril, 1937), Altolaguirre

incluye fragmentos de una carta a Miguel Hernández en la que le sugiere que su altura poética puede llenar el vacío dejado por García Lorca. También le advierte de los peligros: «Todos estos versos que te cito y muchos más, casi todos, me gustan, los oigo, los veo, son definitivos, te lo aseguro. En cambio, por cariño a ti y a quienes quieren ver en ti lo que no eres, también voy a copiarte un fragmento desdichado de tu romance: *Subiera en su airado potro / y en su cólera celeste / a derribar trimotores / como quien derriba mieses*. No. Tú sabes que no. Comprendo que en un momento de delirio escribamos cosas por el estilo. El potro, el aire, el trimotor, el trigo: la locura. Pero tú sabes como yo que eso no es poesía de guerra, ni poesía revolucionaria, ni siquiera versificación de propaganda. (Tampoco me gusta: *que morir es la cosa más grande que se hace*)» (pág. 77).

Es necesario ser un gran poeta para escribir buenos poemas de guerra. Antonio Machado, Rafael Alberti, César Vallejo y Pablo Neruda lo consiguieron. Miguel Hernández también, sobre todo en la medida en la que, como decía antes, se fraguó su transformación interior no ya en el cambio del poeta católico devoto al poeta comunista dogmático, sino en su alejamiento del sermón y la agresividad, fuesen del signo que fuese. Aunque parezca paradójico, y es otro dato que nos permite cargar de significación histórica la soledad del poeta, Miguel Hernández sólo empezó a comprender el sentido de la compañía en la derrota. El dolor ayudó a matizar su mirada lírica. La factura cruel de la guerra, la enfermedad y la muerte de su primer hijo, la intuición de la derrota, hacen que la ferocidad del soldado comience a quebrarse y que se apiade del sufrimiento propio y ajeno. En *El hombre acecha* (1939), libro que confiscaron y destruyeron las tropas franquistas al entrar en Valencia, se recogen algunos de los mejores poemas de Miguel Hernández. La «Canción primera» de *El hombre acecha* condensa a las claras el miedo a la violencia de los hombres que se abalanzan crispadamente contra otros hombres y se abandonan a las garras de la crueldad:

Hoy el amor es muerte,
y el hombre acecha al hombre.

Mi poema preferido del libro es «Llamo a los poetas», algunos de cuyos versos cité al principio de este artículo. Se trata de una composición que es a la vez una declaración de vida y una poética. En tono reposado, con la voluntad de una confesión dispuesta a convertirse en manifiesto compartido con otras voces, Miguel Hernández asume que su imperiosa ilusión juvenil de convertirse en un poeta famoso está conseguida. Pero ya no basta. Ahora necesita asumir una perspectiva nueva, una verdad humana, que supone alejarse no sólo de la retórica gongorina, del orgullo esteticista o académico, sino también del sermón dogmático, de la consigna que desemboca en «la pantera de acechos». Ese miedo a la violencia, de lenguaje o de actitud vital, es uno de los ejes del libro:

Dejemos el museo, la biblioteca, el aula
sin emoción, sin tierra, glacial, para otro tiempo.
Ya sé que en esos sitios tiritará mañana
mi corazón helado en varios tomos.

Quitémonos el pavo real y suficiente,
la palabra con toga, la pantera de acechos.
Vamos a hablar del día, de la emoción del día.
Abandonemos la solemnidad.

Con la muerte de Federico García Lorca al fondo, la sangre del poeta se une a la tierra para convertirse en la sal del aire, en un impulso de fertilidad que cumple el papel del sol. Su energía sin sosiego, propia de «la familia del enamorado», despierta los cinco sentidos que se arraigan como un trigal en el campo, imponiendo un cambio en la dirección del viento lírico. El protagonismo ya no lo tiene la muerte, sino la vida. Hernández parece darle la razón así a Manuel Altolaguirre, y hace un explícito gesto de acercamiento a los demás poetas, pasando a llamarlos, como amigos, por sus nombres. La distancia de los apellidos queda atrás en una nueva estrofa:

Eso sí: somos algo. Nuestros cinco sentidos
en todo arraigan, piden posesión y locura.

Agredimos al tiempo con la feliz cigarra,
con el terrestre sueño que alentamos.

Hablemos, Federico, Vicente, Pablo, Antonio,
Luis, Juan Ramón, Emilio, Manolo, Rafael,
Arturo, Pedro, Juan, Antonio, León Felipe.
Hablemos sobre el vino y la cosecha.

El hombre de campo conoce bien los ciclos de la naturaleza. Pero el poeta sabe que sus sueños terrestres pueden oponerse a los mandatos del invierno, dignificando la vida. No es que se produzca una meditación profunda sobre la poesía, pero sí un cambio decisivo de piel, un giro en el tono. Y para lograrlo habrá que hacer una ceremonia de nuevo bautismo, en el que la retórica y la mentira, o la retórica entendida como mentira y la mentira entendida como retórica, dejen paso a la transparencia, a la naturalidad, al coloquio. Más que un púlpito, el poeta quiere una silla en la que sentarse para conversar. Como él, su palabra puede responderle a Altolaguirre y decir «tomo silla». Le pesan los muertos, «la huella de los sepultados». Pero después del sacrificio, más que la venganza, hay que buscar un nuevo sentido de dignidad humana:

Si queréis nadaremos antes en esa alberca,
en ese mar que anhela transparentar los cuerpos.
Veré si hablamos luego con la verdad del agua,
que aclara el labio de los que han mentido.

Ética y estética, la palabra y la retórica ideológica deben pisar el suelo: «Así descenderemos de nuestro pedestal, / de nuestra pobre estatua». Apuesta por una palabra sosegada y leal a la vida. Es el tono de su *Cancionero y romancero de ausencias*, su última obra, una de las cumbres de la lírica española. Es paradójico, pero el poeta rural consigue un giro decisivo en una de las tradiciones de la lírica española más transitadas por las grandes voces cultas. Logra una canción y un neopopularismo alejado de la apariencia folklórica y de los aires rurales. Si Juan Ramón había elaborado con sus canciones una lírica culta de tonos populares, si García Lorca y Alberti habían inyectado en el neopopularismo la inquie-

tud de lo irracional, Miguel Hernández condensa una desesperanza íntima y sosegada, una palabra sin solemnidad, sin pedestal, muy parecida a la que iban a necesitar los poetas de las nuevas ciudades.

La voz que había nacido demasiado tarde y que se había formado en una ideología obligada a despreciar aquello mismo que admiraba, murió también demasiado pronto. Comprenderemos la dimensión del drama humano del poeta si advertimos que sólo en la derrota empezó a sentirse acompañado. Su mejor lección la escribió cuando no quiso dar lecciones. Sus viejos amigos fascistas le pidieron un gesto de acercamiento al Régimen para sacarlo de la cárcel. Él prefirió morir junto a sus camaradas. Esta es la verdadera significación histórica de la soledad y la compañía de Miguel Hernández. Como hemos podido observar, en su interior vivió y superó las contradicciones de lo que, años después, Gil de Biedma iba a definir como «un intratable pueblo de cabreros» ©

La recepción de *Perito en lunas* y la imagen primera de Miguel Hernández

Guillermo Carnero

EN ESTE ESTUDIO, GUILLERMO CARNERO DEFINE LAS DOS PRIMERAS ETAPAS DE LA CREATIVIDAD POÉTICA DE MIGUEL HERNÁNDEZ (EL REGIONALISMO, Y EL PURISMO Y EL NEOGONGORISMO), Y NOS OFRECE EN UN EXTENSO APÉNDICE DOCUMENTAL CATORCE RESEÑAS PERIODÍSTICAS QUE CONFIGURAN EL PERFIL LITERARIO DE MIGUEL HERNÁNDEZ ENTRE SUS CONTEMPORÁNEOS DE LOS AÑOS 30 DEL SIGLO XX.

Este año de 2010 nos ha traído una proliferación de actividades conmemorativas del centenario de Miguel Hernández, a lo largo de las cuales he comprobado que en el conocimiento del legado y el contexto hernandiano quedaba una pequeña tesela pendiente de colocar en su integridad: el corpus de artículos y reseñas con que la crítica de la década de los años treinta del siglo XX respondió a la obra primera de Miguel Hernández, y en especial a *Perito en lunas*, libro en el que Miguel había puesto mucha esperanza, cuya publicación le supuso un laborioso esfuerzo de camuflaje ideológico en su Orihuela natal, y una vez impreso, una tanda de decepciones. A esas cuestiones me referiré con la mayor brevedad posible, y como introducción a lo que aspiran a facilitar y divulgar estas páginas: el apéndice documental que las remata. Con él no pretendo atribuirme un supuesto «descubrimiento» bibliográfico, pues ese corpus ha sido ya enumerado [1] (aunque no siempre de

[1] No creo por ello necesario acumular aquí la bibliografía al respecto, harto conocida por los hernandistas.

forma correcta y precisa), y constituye un bloque de referencias frecuentemente citadas (habitualmente por boca de ganso); y si bien algunos de los textos que lo componen vienen estando a nuestro alcance completos, otros sólo circulan fragmentariamente. Mi intención es ofrecer a los lectores y estudiosos de Hernández, tras un paseo de primera mano por las hemerotecas, la reunión de esos textos en su integridad.

Miguel Hernández se inicia en la tan inevitable como desdichada estela del regionalismo a lo Gabriel y Galán y Vicente Medina. En ese momento intenta asumir la condición de *pastor poeta*, es decir de *ingenio lego*, reconocido como maravilla de esa rara genialidad innata que logra superar un destino presidido por la condena a la pobreza y la ignorancia. La condición de pastor poeta intenta explotarla primero ante sus coterráneos, en un horizonte de competencia con la declinante y mediocre estrella de Julián Sánchez Priego: véase al respecto, en *Voluntad* de junio de 1930, la insuperable cursilería de José Mª Ballesteros a cuento de «la huerta oriolana, tan bella que embelesa e inspira». La poesía de Hernández, sigue, fluye sin esfuerzo, «como la leche al ordeñarla»; por eso «es amena y cantarina». Por su parte, Juan Sansano, en el artículo que asimismo exhumamos en el apéndice documental distingue a Miguel del «improvisador de cuartetas chabacanas», es decir, del vate de Ocaña.

Una vez ennoblecido en el ámbito local, Miguel intentará revalidar en Madrid su láctea y huertana genialidad; pero allí topará con la ironía de colmillo retorcido de Ernesto Giménez Caballero, en esa entrevista en la que se mezclan la crueldad y la misericordia, y en la que queda asimismo de manifiesto la personalidad escindida del poeta pastor que, a pesar de serlo y exhibirlo, se presenta muy atildado y «tan señorito», y al que pretendidamente dice ayudar don Ernesto con esta cornada a la reciente República: «Gobierno de intelectuales: ¿no tenéis algún intelectual que esté como una cabra para que lo pastoree este muchacho?». Apostando de nuevo a dos barajas desde la exhibición de su doble imagen, se retrató Miguel –casi de etiqueta, por un lado; de cabrero y *en su barraquica* por el otro– junto a la entrevista de Francisco Martínez Corbalán, en *Estampa* del siguiente mes de febrero de aquel mismo 1932. Al iniciar ese frustrado primer viaje a Madrid,

Miguel había recibido la bendición de Ramón Sijé, en un vergonzante artículo del *Diario de Alicante* de 9 de diciembre de 1931, exaltación quejumbrosa y pedigüena a favor de los «pobres poetas desconocidos, que sufren, pregonando una vez más la servidumbre de la inteligencia», poetas entristecidos al crepúsculo, apoyados en una palmera levantina. Cuidado, exclama Sijé, con todo énfasis: «¡Que se nos muere el poeta. ¡Que se ahoga!»

Tras el episodio agropecuario, Miguel, mirando más allá del aprisco, adopta la poesía pura, y como lógica prolongación y consecuencia suya, el Neogongorismo. Este proceso lo lleva a saltar con retraso al furgón de cola del canon que ha establecido la generación del 27, antes de la instauración del Superrealismo y de la llamada *rehumanización* o *impureza*. A ese momento corresponde *Perito en lunas*. Se sitúa así Miguel en una constelación en la que brillan la greguería, el Creacionismo, el jaikú y el neopopularismo de los años veinte; desde *Poemas puros* de Dámaso Alonso y *Libro de poemas* de Lorca (1921) hasta *Jacinta la pelirroja* de Moreno Villa (1929). A su alcance estaba la obra de Góngora en el tomo 32 de la Biblioteca de Autores Españoles (1854), y el *Polifemo* en la edición de Alfonso Reyes (1923). No creo que dejara de interesarse, en el período de gestación de *Perito en lunas*, por las publicaciones todas a que dio lugar el centenario de Góngora, singularmente los *Romances* y las *Soledades*, preparados respectivamente por José Mª de Cossío y Dámaso Alonso (ambos en 1927); y cinco años más tarde (1932), por las *Obras completas*, en edición de Juan e Isabel Millé Giménez.

Creo igualmente que hubo de estimular a Miguel la crítica que señalaba que Góngora se distinguió por convertir metafóricamente toda realidad, incluso la más nimia, en arquetipo de belleza; ello en el sentido de superar a Góngora después de haberlo asimilado, con lo cual me refiero a dos de las características más llamativas de la época de *Perito en lunas*: primera, convertir en belleza metafórica no sólo lo nimio y sencillo, sino también lo sórdido; segunda, extender esa sordidez al ámbito religioso.

El mecanismo creativo de Miguel Hernández consistía en proponer al lector el juego de aludir, siempre de modo indirecto, desorientador y ocultador, a realidades cotidianas, vulgares o repugnantes, utilizando la artillería pesada del Barroco (léxico precio-

sista, sintaxis latinizante, transustanciación metafórica) y forzándola por abuso de ingenio y adición de humor, de tal modo que diera lugar a un resultado enigmático, aumentado por la eliminación de la mínima pista que podrían sugerir los títulos. El comentario de algunas de las octavas del libro lo demostrará.

La I, que se titula «Suicida en ciernes», comienza así: «A lo caña silbada de artificio, / rastro, si no evasión de mi suceso, / bajaré contra el peso de mi peso, / simulación de náutico ejercicio», lo cual quiere al parecer decir que un higo maduro caerá como cae un cohete estallado, y como un nadador se tira al agua. Pero no veo qué tiene que ver un higo que cae verticalmente sin haber ascendido, a no ser en forma de savia, con un cohete que sube, en efecto, porque parte de su peso es la pólvora que lo impulsa, y que una vez quemada se convierte en peso muerto; o con un nadador que penetra oblicuamente en el agua. La octava X («Sexo en instante») y la XII, «Lo abominable», son de las más citadas entre las de *Perito en lunas*. La primera nos cuenta una masturbación; la segunda, al parecer, que después de orinar de pie, defecamos sentados y ventoseando, de tal modo que el excremento cae sobre el retrete blanco, antes amarilleado por los orines. En semejante registro, los versos 5 a 8 de la octava XXX («Retrete»), a la que volveré más abajo, y la vigesimasegunda de las excluidas de *Perito en lunas*, que trata de una mujer que orina y defeca al mismo tiempo.

Parece excesivo, disparatado y traído por los pelos, llamar a los toreros «émulos imprudentes del lagarto» (III, «Toro»), porque se arriesgan en el ruedo vestidos con un traje coloreado; o «el camello más alto de canela» a una palmera, porque su tronco termina en los muñones de las palmas cortadas, algo pretendidamente semejante a una Diana de Éfeso jorobada y dromedaria (V, «Palmera»). Decir que el palmero hace «la degollación tras el ordeño» porque corta las palmas tras despojar a la palmera de sus dátiles (VII, «Palmero»); llamar «lógica consecuencia de la vid» a un descenso, porque los borrachos suelen caerse (XVI, «Serpiente»); a un pozo «minera, ¿viva?, luna, ¿muerta?, en ronda», y decir que «dentro de esa interior torre redonda, / subterráneo quinqué, cañón de canto, / el punto, ¿no? del río, sin acento, / reloj parado, pide cuerda, viento», para significar que el pozo es como un reloj,

porque para que siga manando hay que echarle el cubo con su cuerda (XVIII, «Pozo»). En la octava XXII («Panadero»), pretender que el panadero «doma trigo» cuando amasa, y que «libra de un seguro naufragio negro» al pan porque lo saca del horno antes de que se queme. En la XXIII («La granada»), llamar a esta fruta «tragedia de aglomerados rojos zares», y asemejarla, una vez abierta, a «revoluciones en los huertos», todo –aunque parezca increíble– por una asociación de pésimo gusto con el asesinato de la familia imperial durante la Revolución Rusa. En la XXIV («Veletas»), definir las veletas como «bakeres más viüdas», porque son negras como la bailarina Joséphine Baker, y están aisladas en la soledad de su altura. En la XXV («Azahar») escribir «ártica flor del Sur, es necesario / tu desliz al buen curso del canario», para significar que el limón amarillo debe su existencia al abandono deshonesto en que la flor blanca del limonero pierde la virginidad. Y así sucesivamente.

Muchos lectores y críticos han sentido ante la oscuridad de *Perito en lunas* una mezcla desconcertante de admiración, decepción e irritación. Al aparecer el libro, Miguel fue acumulando desengaños al leer las críticas, casi todas condescendientes y asépticas (Pedro Salinas en *Índice literario*, febrero de 1933; Rafael de Urbano en *El Liberal* de Sevilla y *La Verdad* de Murcia, marzo de 1933; Pedro Mourlane Michelena en *El Sol*, junio de 1933; Antonio Oliver Belmás en *Presencia* de Cartagena, febrero de 1934); dos únicas afirmativas con un toque de entusiasmo (José Ballester en *La Verdad*, enero de 1933; Pedro Pérez Clotet en *Isla* de Cádiz y en *La Verdad*, septiembre de 1933); alguna decididamente adversa (Alfredo Marquerie en *Informaciones*, febrero de 1933). Años después, una de las primeras y más sesudas estudiosas de Miguel, Marie Chevallier, tildó *Perito en lunas* de vacuo e intrascendente ejercicio, y de eco empobrecido de la escritura gongorina.

Decía Miguel en carta a Federico García Lorca de 10 de abril de 1933 que *Perito* tenía un «falso aire de Góngora», y que era superior a la obra de la mayoría de los poetas entonces consagrados. En cuanto a lo segundo, si se refería a la «Soledad tercera» de Alberti y la *Fábula de Equis y Zeda* de Gerardo hay que darle la razón, pero teniendo en cuenta que el pastiche neogongorino no

era la obra primera ni en consecuencia la tarjeta de presentación de ninguno de los dos. En cuanto a lo primero, ¿por qué consideraba Miguel que su neogongorismo era *falso*? La explicación me parece evidente: había sido consciente y doblemente *falsificado*. En primer lugar, el mecanismo metafórico gongorino está degradado en *Perito en lunas*, al recrearse en un espejo deformante y deformado por el truco de la desorientación premeditada, la burla y el esperpento de la analogía forzada en tanto que remota, estrafalaria y no identificable. En segundo lugar, si recordamos el célebre soneto con el que, a comienzos de aquel siglo XX quiso el poetastro Emilio Ferrari desacreditar el Modernismo llamándolo «Góngora pringado en compota americana», el Góngora de Miguel, tanto como su religiosidad, están pringados en algo peor: en semen, en orina y en excrementos. Hemos pues de considerar que ese gongorismo fue calculada y doblemente falso, y que con él Miguel quiso tomarle el pelo simultáneamente a los neogongorinos del 27, y a la derecha y la Iglesia de la Orihuela de hace un siglo, un ominoso ecosistema este último cuyas principales especies estaban representadas en el comité directivo de la revista *El Gallo Crisis*: un falangista, Juan Bellod Salmerón; un militante de la CEDA, José Mª Quílez; un meapilas como Ramón Sijé, a quien Falange no le parecía bastante de derechas por ser un partido, aunque fascista, laico.

En esa charca de ranas tuvo Miguel que alzar la voz antes de conseguir la capacidad de abandonarla; y mientras utilizaba hipócritamente a esas ranas, fue a su vez utilizado por ellas como *obrero domesticado* [2], en una mutua operación de dudosa legitimidad moral. A su mecenazgo debió la publicación de *Perito en lunas*, un libro en cuya octava XXX [3] la Purísima Concepción quedaba

[2] Los tres sonetos a María Santísima, la «Profecía sobre el campesino» y el «Silbo de afirmación en la aldea», publicados en *El Gallo Crisis*; el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve*, y hasta cierto punto el drama *Los hijos de la piedra*; el artículo «Momento campesino», en *La Verdad*, de 8 de marzo de 1934.

[3] «Aquella de la cuenca luna monda / sólo habéis de eclipsarla por completo / donde vuestra existencia más se ahonda, / desde el lugar preciso y recoleto. / ¡Pero bajad los ojos con respeto / cuando la descubráis quieta y redonda! / Pareja, para instar serpientes, luna / al fin, tal vez la Virgen tiene una».

exaltada no sobre la luna y la serpiente del pecado original, sino sobre un retrete y lo que se llama un *zuro* [4]. La burla pudo prosperar y pasar desapercibida, entre otras cosas, gracias al aumento de la viscosidad enigmática del libro por eliminación de los títulos de los poemas. Porque de no ser así, don Luis Almarcha no sólo no habría pagado la edición de *Perito en lunas*, sino que habría repudiado y excomulgado a Miguel por blasfemia y sacrilegio.

Mis reflexiones se han limitado al episodio menos afortunado de la obra de Miguel Hernández. En él brilla, como mérito indu-

---

Léase en castellano: la luna cóncava de la taza del retrete la ocultáis y oscurecéis al defecar por el ano, dejando en ella el excremento. Respetad esa luna de porcelana del retrete, porque la Virgen tiene una luna pareja (semejante) para habérselas con su serpiente, ya que se la representa sobre una luna en cuarto creciente y sobre la serpiente del pecado original, dominada y aplastada gracias a la Inmaculada Concepción y a la consiguiente Redención. A lo certeramente apuntado por Agustín Sánchez Vidal a propósito de esta octava en las *Obras completas* de 1992, creo que debe añadirse que su interpretación descansa en el conocimiento por Miguel Hernández, que creo indudable, del significado del verbo *instar* como arcaísmo y tecnicismo jurídico: contradecir o impugnar; solicitar la aparición o manifestación de algo o de alguien; iniciar un proceso, o dejarlo abierto en espera de sentencia. Dado que Miguel tiene en mente el enfrentamiento teológico entre la serpiente del pecado original y la Virgen María de la Redención, no creo irrelevante ese planteamiento en términos jurídicos. No se olvide que Ramón Sijé era estudiante de Derecho en la Universidad de Murcia, y que Miguel conocía a muchos juristas, abogados y notarios de la Orihuela de su tiempo: Tomás López Galindo, amigo de Jesús Poveda, Carlos Fenoll y Ramón Sijé, en la época de la revista *Voluntad*; los asistentes a la tertulia del Hotel Palace (además de López Galindo y Sijé, el abogado Juan Bellod Salmerón y el juez José Olmedo); el abogado, exalcalde y diputado José Martínez Arenas. En cambio, no debe tenerse en cuenta lo que Miguel pudiera haber aprendido como pasante de los notarios José Mª Quílez y Luis Maseres, pues esos empleos fueron posteriores a *Perito en lunas*. Véase Agustín Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*, Barcelona, Planeta, 1992, caps. 1 a 4; José Luis Ferris, *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Madrid, Planeta, 2010; 1ª ed. 2002; Eutimio Martín. *El oficio de poeta. Miguel Hernández*, Madrid, Aguilar, 2010, caps. I a XVI.

[4] Además del significado habitualmente registrado (sinónimo de marlo de mazorca), «zuro» significa en el habla coloquial una porción de excremento que, al ser expelido y a causa de su viscosidad, ductilidad y maleabilidad, adopta un aspecto fusiforme y serpentino.

dable, una gran inteligencia y una consumada maestría técnica que terminan en el parto de los montes, por haber caído en todos los peligros, tanto los inherentes a la época como los de propia minerva, de la apropiación del gongorismo. Góngora es un poeta único e irrepetible. Su espíritu puede ser asimilado, pero fracasarán todos los que intenten reproducir su escritura, una trampa en la que, como Miguel pero indudablemente con menor brillantez, cayeron Alberti y Gerardo Diego, en las obras antes citadas, y Juan Gil Albert, en *Misteriosa presencia* (1936).

Como al principio señalaba, dar a conocer en la literalidad de sus documentos la recepción inicial de la imagen de Miguel Hernández, tras situarla mínimamente en sus coordenadas, ha sido mi propósito primordial en el apéndice documental de estas páginas. Excluyo, porque se salen de la zona de fechas que me he señalado y porque son fácilmente accesibles, dos artículos, con todo, de gran interés: el de Juan Ramón Jiménez, «Crítica – Con la inmensa minoría», *El Sol*, 23 de febrero de 1936; y el de Ramón Gaya, «Divagaciones en torno a un poeta: Miguel Hernández», *Hora de España* 17 (mayo de 1938). Incluyo, sin embargo, porque no resulta inmediatamente accesible y aunque se salga del ámbito preestablecido, el de Juan José Domenchina. «Anunciación y elogio de un poeta», *La Voz*, 25 de noviembre de 1935; y también el de Gerardo Diego, «Perito en lunas», *Cuadernos de Ágora* 49-50 (noviembre-diciembre de 1960), porque, a pesar de su carácter tardío, refleja inmejorablemente el estado de opinión generalizado en 1933 entre los compañeros y hermanos mayores literarios de Miguel Hernández.

Identifico en nota a pie de página aquellas referencias que me han parecido exigirlo. Las publicaciones periódicas que no llevan indicación de lugar son madrileñas.

Apéndice documental

José María Ballesteros

«Pastores poetas»

Voluntad (Orihuela) nº 7 (15 de junio de 1930), pág. 5

Recordarás, lector amigo, sin necesidad de forzar la memoria, pues no ha pasado mucho tiempo, el éxito clamoroso que en uno de los teatros de la Villa y Corte obtuvo, al estrenarse, una obra en verso titulada *Un alto en el camino*. Su autor, el «pastor poeta», se hizo famoso en toda España [5]. En Madrid se le discutía, era atacado por unos, defendido por otros, y el día del estreno salieron de Ocaña infinidad de amigos suyos dispuestos a hacer callar con sus aplausos las protestas preparadas por un pequeño grupo de intransigentes. El pastor poeta triunfó.

Por los áridos campos de Castilla un niño conducía el ganado para que pastara. Este niño tenía alma de poeta, y mientras sus borregos con la cabeza a ras de tierra buscaban las hierbas con que alimentarse, el pastor hacía versos. Creció el pequeño pastorcillo, se hizo hombre, abandonando entonces la monótona y sosegada vida pastoril por otros quehaceres. Fue en estos años un poco atolondrados de su vida cuando escribió *Un alto en el camino*; después se dedicó a la venta de semillas y máquinas agrícolas. El que oiga hablar del célebre pastor poeta se lo figurará un hombre romántico, de palabra fácil y dulce como sus versos; pero no, el pastor poeta es un hombre rudo, de mal carácter y hasta intespestivo [sic]. De pastor tiene solamente el recuerdo de su niñez, y de poeta sus versos, pues como hombre ni es pastor ni tiene su vida poesía.

Ya no se habla del pastor poeta toledano. Se olvidó el pastor de que fue poeta. Pero he aquí, lectores, que en la provincia de Alicante, en Orihuela y en una de sus calles más típicas, la calle de Arriba, vive un pastor que hace versos: Miguel Hernández. El pastor poeta oriolano es un pastor de cabras; nació pastor, conti-

[5] Se trata de Julián Sánchez Priego, nacido en Ocaña en 1886 y muerto en 1979, autor de la colección poética *En el chozo* (1922), más conocido como dramaturgo (ante todo por su comedia *Un alto en el camino*, estrenada en 1927) y luego como letrista de Juanito Valderrama.

núa siendo pastor y morirá tal vez pasturando su rebaño. Su oficio, su vida, es conducir las cabras durante el día por esta huerta oriolana tan bella, que embelesa e inspira; y al llegar la noche, repartir la leche de casa en casa, pensando siempre en los versos que compuso al correr las horas en que el sol estaba alto, sentado en plena huerta a la sombra de un naranjo que le protegía y aislaba del mundo material, transportándole veloz dentro de su reconcentrado ensimismamiento a esas regiones de plácidos ensueños que se suelen llamar «el quinto cielo».

El poeta oriolano es pastor y es poeta por naturaleza. Sus versos fluyen de su imaginación viva como la leche al ordeñarla. Escribe sin esforzar la inteligencia; por eso su poesía es amena y cantarina.

Escribir versos. ¡Qué difícil es escribir versos! Para Miguel Hernández, que escribe como habla, que escribe porque siente en su alma la poesía, no es difícil escribir versos. Los versos del pastor poeta oriolano rebosan naturalidad, sencillez; no tienen esos rebuscamientos del lenguaje perniciosos porque amaneran el estilo y demuestran pedantería. El pastor poeta oriolano escribe sin artificios, a la luz del sol, cara a cara con la diosa Naturaleza. Y en estos días cálidos de nuestra huerta , mientras sus cabras mascan la fresca hierba y saltan y corren por arroyuelos y bancales, nuestro pastor poeta escribe versos recostado en el margen de una acequia; y sueña, sin duda, con aquel cuento de la lechera, con la gloria y con el triunfo. ¡Sueña el pobre pastor poeta! ¡No está en este mundo, vuela por los espacios sin lindes de la cariñosa y dulce fantasía! Conserva el papel sujeto entre sus dedos contraídos; el lápiz se le cayó a la acequia y su cabra favorita, la mimada del rebaño, su Lucera, se recuesta a su lado y le lame las manos, el papel... y los versos.

Juan Sansano

Prefacio al poema «La bendita tierra», de Miguel Hernández

El Día (Alicante), 15 de octubre de 1930, pág. 1

Hace unos meses descubrimos que en uno de los barrios más típicos de Orihuela, en la calle de Arriba, vive un pastor poeta, al

que no hay que confundir con el improvisador de cuartetas chabacanas. Se llama Miguel Hernández, y todos los días, seguido por el ganado de cabras, sale a los caminos para beber la luz de la huerta y embriagarse en la contemplación de los paisajes de maravilla. Y allí, bajo las recias moreras, junto a los cañares rumorosos, hace sus versos. Versos dulcísimos, trazados por mano maestra, con toda la picardía de un excelso versificador que sabe buscar el metro adecuado para cada motivo.

Miguel Hernández ha de llegar a ser una gran figura de la literatura alicantina, para honra nuestra. La dulzura y la belleza de sus composiciones –algunas de ellas impecables– son dignas de figurar al lado de las del inmortal poeta salmantino Gabriel y Galán y las de Rey Soto [6], el gran artista gallego.

Nos llena de satisfacción la irrupción en el campo de la literatura alicantina de este bravo mozo orcelitano, hijo de modestísima pero honorable y digna familia. Es una promesa en flor que dará sus frutos enriqueciendo nuestras antologías con su claro talento, su fervoroso amor a lo bello y su vocación de altísimo poeta.

A continuación honramos nuestras páginas con la bellísima poesía, llena de ternuras y de hondos sentires, con que nos favorece su pluma de artífice.

Ramón Gijé [sic]
«Valores de Levante –Miguel Hernández– El pasado día 30 de noviembre marchó a Madrid el poeta Miguel Hernández»
Diario de Alicante (Alicante) 9 de diciembre de 1931, pág. 2

Benjamín Jarnés, en ironía un tanto despiadada, habla de los doscientos treinta y siete imitadores de las décimas de Jorge Guillén. Doscientos treinta y siete imitadores –añado yo– que, buenos unos y malos otros, proyectan continuas tristezas en el mapa

---

6 El escritor y sacerdote orensano Antonio Rey Soto (1879-1966), de la Real Academia Gallega, autor de la colección poética *Nido de áspides* (1911) y la novela *La loba* (1918), y conocido primordialmente por su drama de ambiente regional *Cuento del lar* (1918).

literario español. ¡Pobres poetas desconocidos, que sufren, pregonando una vez más la servidumbre de la inteligencia! Y nadie que se preocupe de ellos (el gran Jarnés se ríe del poeta anónimo que ha comprado en una librería provinciana ese magnífico *Cántico* de Guillén); nadie que se interese por sus bellas cosas, sus vidas, sus primores de poeta. Ellos, que al nacer sólo han cometido un pecado: ese, horrendo, de ser poetas. Y ante la desdicha cotidiana, ante la incomprensión general de sus vidas, ellos... más poetas: «la vida es la piedra de toque del poeta», ha dicho finamente Manzoni. Aquí, en este pueblo de Levante, junto a una palmera, un poeta: en el sagrado momento del crepúsculo, una pena de poeta.

«Será un latido verde bien pronto la semilla» [7], ha profetizado, en ansia de vida jocunda, este gran poeta, que ayer nació en el Este y hoy marcha a la Meseta. Que sea un latido «azul» –aún nos acordamos de Hugo– la semilla que lleva dentro Miguel Hernández. Así se llama –nombre de huertano honrado de huerta adentro– este poeta. En Levante, junto a una bella palmera, una fresca delicia de poeta, recién nacido en la eterna mañana estética. Será un latido nuevo, «azul», la semilla del poeta (y en la serenidad de esa intuición estética, ¿dónde paran, amigo Jarnés, los seudopoetas, los mercachifles de la poesía...?).

Miguel Hernández, hijo de padres cabreros de origen y de oficio, vive unos años, hasta que es recio y fuerte de cuerpo, en un colegio de jesuitas[8], como alumno de bolsillo pobre. Sale a la vida –al campo y al camino– como pastor. Al abrir una página del *Ingenioso hidalgo* evoca a sus antepasados cabreros, en un ruego estupendo a Don Quijote. Y bien pronto, al beberse el paisaje, como él mismo dice, se siente poeta (todo es sentirse en la vida, y

---

[7] Verso octavo del poema «Lluvia...», publicado en *Destellos* de 31 de diciembre de 1930: *Obra completa*, I. *Poesía*, ed. Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira & Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992, 209 y 777. *Destellos* fue una revista quincenal, fundada en Orihuela por José Mª Ballesteros y Ramón Sijé, y en la que actuaban como redactores Miguel Hernández y Carlos Fenoll. Tuvo 13 números, del 15 de noviembre de 1930 al 15 de mayo de 1931: Francisco Moreno Sáez (ed.). *La prensa en la provincia de Alicante durante la Segunda República (1931-1936)*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1994, 133-135.

[8] El de Santo Domingo, de Orihuela.

sentir con duda y angustia). Ve cruzar las arcaicas procesiones campesinas: «...Cien huertanos patriarcas, / ocho viejas con mantillas de hace un siglo y cien morenas / lindas vírgenes, olientes al madero de sus arcas».

Y se duerme la tarde, y él también con la tarde lenta y amorosa: así lo ha dicho el poeta [9], en un tono confidente, de misterio y redescubrimiento. Despierta, más poeta, concibiendo a la poesía como su hablar necesario –iba entrando en el supremo gozo de la gracia estética–, como Ovidio el romano: Me duelo de marcharme «con sombras, estrellas y la luna un poco gastada...», nos decía al despedirse. Y llega un momento en que se ahoga –porque no va a estar siempre ordeñando cabras para sacar la leche que regodea a los ricos–, en que sufre de angina de pecho espiritual: deseo de ser, de mostrarse un poco rasgando sus vestiduras, de cantar cabe a Castilla con voces calientes de Mediterráneo. Ir un poco oloroso de naranjos mozos, de buen aceite, de perfumes secretos, de mujeres levantinas. Que se nos muere el poeta. ¡Que se ahoga!... Y con su cara de adolescente, de aquellos que pintaba Cézanne, toma una determinación: irse, irse pronto... Ahora venimos de darle un abrazo de despedida, de la estación triste, solitaria –cualquier día os hablará Ramón de la sociabilidad de las estaciones de España–. Un acto histórico este, en la vida de ese poeta que lloraba, en las noches de luna, en el dolor de una vieja calle de su barrio.

Recordaréis vosotros al monovero «Azorín» ofreciendo gracias a las primicias barojianas [10]. Un acto así –la despedida–, intenso de vida nueva y compañerismo, y tristeza también. Hay silencio. Unas lámparas de fluido pobre alumbran el andén muerto, miedoso de mudez.

Repitiendo lo que Giménez Caballero hizo con alguien, hagamos –y que nos perdonen por los errores, porque aquí son frecuentes– la radioscopia de la poesía de Miguel Hernández:

Personalidad	250
Gabriel Miró	100
Poetas españoles (Jiménez, Guillén)	60

[9] No localizo estas dos referencias en la obra publicada de Hernández.
[10] Supongo que se refiere al «Epílogo» de *La voluntad*.

Franceses (parnasianos y simbolistas)	35
Rubén Darío	40
Sentimiento clásico	10
Regionalismo o localismo	1

Y toda su poesía en vida cruenta, en descripción y giro : «Fuga de linfas, mutis de noria, / huelga de brazos, sueños de surco», ha dicho cantando la paz de un domingo –día de reposo en movimiento de emociones–, rota por el más leve rumor:

«Trina el cordaje de una guitarra ,
baila el borracho, cruje una capa» [11].

Ernesto Giménez Caballero
«Un nuevo poeta pastor» [12]
La Gaceta Literaria nº 121. *El Robinsón Literario de España* nº 5 (15 de enero de 1932), págs. 10-11

Una de estas mañanas me llamó al teléfono Concha Albornoz, la hija de nuestro ministro de Justicia [13]:

– Giménez Caballero, aquí tengo un pastor poeta, se lo mando a usted.

– Mándemelo, Concha, tendré mucho gusto en recibirle.

Llegó a mi casa el pastor poeta. Me fijé en su cara y en sus manos.

Su cara, muy ancha y cigomática [14], clara, serena y violenta, de ojos extraordinariamente abiertos, como enredilando un ganado ideal.

Las manos fuertes, camperas y tímidas.

Le sometí a un interrogatorio de Juzgado municipal.

---

[11] Versos tercero y cuarto, decimonono y vigésimo del poema «Tarde de domingo», publicado en *Destellos* de 15 de diciembre de 1930. *Obra completa*, I. *Poesía* 1992 cit., 207-208 y 777.

[12] Nuevo», sin duda, por referencia al ya citado Julián Sánchez Priego.

[13] Álvaro de Albornoz (1879-1954), ministro de Justicia y Fomento de la Segunda República.

[14] De mejillas anchas y gruesos pómulos.

– ¿Cómo se llama usted?
– Miguel Hernández.
– ¿De qué pueblo?
– Orihuela.
– ¿Oficio?
– Guardador de cabras.
– ¿Cómo se aficionó a leer y escribir?
– Pues ya ve, cogiendo todos los papeles que encontraba, yendo a la biblioteca del pueblo.
– ¿Sus autores preferidos?
– Góngora, Lorca y Gabriel Miró.
– ¿Amigos literarios?
– Casi ninguno. Gijé [15] [sic], que usted conoce en Orihuela.
– ¿Qué ha escrito usted?
– Mire; estos versos, tómelos.
– Están manuscritos y son muchos, no quiero dejarle sin ellos.
– No importa, tengo copia. Lea a ver qué le parecen.
– Bueno, leeré estrofas significativas.

En cuclillas ordeño – una cabrita y un sueño. (Me gusta). *Yo me enjoyo la mañana – caminando por las hierbas.* (Me gusta). *En la tarde hay luna nueva – que esta luna nueva llueva* [16]. (Me gusta).

(Salpico la mirada por todas las hojas sueltas de su cuaderno. Es un auténtico pastor. Sabe a la hora que cantan los pájaros y duermen las ovejas, y suspiran las pastoras y salen los luceros y reluce la escarcha).

– Pero, hombre –le increpo–, ¿qué hace usted en Madrid vestido de gabán, tan señorito?
– Ya ve, quiero trabajar, colocarme en algo, sea como sea. Me vine con mis ahorrillos, aquello es muy estrecho, la Oleza de Miró [17]...
– ¿Y tiene usted esperanzas de colocarse en algo?

---

[15] Ramón Sijé: el error procede sin duda del *Diario de Alicante* de 9 de diciembre de 1931.

[16] Los dos primeros versos en *Obra completa*, I. *Poesía*, 1992, cit., pág. 118. No localizo los otros.

[17] Orihuela, en *El obispo leproso* y *Nuestro padre San Daniel.*

– La señorita Concepción Albornoz me ha prometido ayudarme... ¡Ah! Si publica usted mis versos póngales esta dedicatoria: «A doña Concepción Albornoz de Segovia, que, dulce y generosa hada, me pone bajo su protección. Respetuosamente».

Despedí a nuestro nuevo pastor poeta. Y le prometí que hablaría de él. Comprendí su angustia, su ansia, su sueño. Simpático pastorcito caído en esta Navidad por este nacimiento madrileño.

A los pocos días tuve una carta suya, que transcribo. Carta desesperada y reveladora.

Madrid, 19 de diciembre de 1931.

Al señor don Ernesto Giménez Caballero, Miguel Hernández.

Admirable, admirado Robinsón:

Comprendiendo que no puede usted desperdiciar un átomo de tiempo, no he querido visitarle otra vez. Lo que había de decirle se lo escribo para que lo lea cuando quiera. Además que, dada mi maldita timidez, no le hubiese dicho nada en su presencia. La vida que he hecho hasta hace unos días desde mi niñez, yendo con cabras y ovejas, y no tratando más que con ellas, no podía hacer de mí, ya de natural rudo y tímido, un muchacho audaz, desenvuelto y fino o educado. Le escribo, pues, lo que había de decirle, que es esto:

Las pocas pesetas que traje conmigo a Madrid se agotan. Mis padres son pobres y, haciendo un gran esfuerzo, me han enviado unas pocas más para que pueda pasar todo lo que queda de mes. He pedido también a mis amigos de «Oleza», que pueden bien poco, algo. Me lo han prometido... Lo que yo quisiera es trabajar en lo que fuera con tal de tener el sustento.

La señora Albornoz no puede hacer por mí nada, aunque lo desea vehementemente. La visité ayer y la saludé en su nombre. Dice que verá si sale algo... Yo no puedo aguardar mucho tiempo. Si usted no me hace el gran favor de hallar una plaza de lo que sea donde pueda ganar el pan, aunque sea un pan escaso, con tristeza tendré que volverme a «Oleza», a esa «Oleza» que amo con toda mi alma pero que asustaría ver de la forma que, si no se interesa usted por que me quede, tendré que ver.

Haga lo posible por que no sea y cuente con mi agradecimiento. – Miguel Hernández.

Queridos camaradas literarios: ¿no tenéis unas ovejas que guardar? Gobierno de intelectuales: ¿no tenéis algún intelectual que esté como una cabra para que lo pastoree este muchacho?

¿Quién ayuda al nuevo pastor poeta? ¿Qué ganado se le confía?

¡A ver! ¡Entre todos! ¡Un enchufe para este campesino! ¡Un destinejo para este montaraz! ¿A ver esa Casa de los Poetas!

¡No dejéis al muchacho volverse llorando y arruinado a su redil lugareño! ¡Hacedle aunque sea ferroviario! ¡A ver, a ver! ¡Vosotros, los literatos influyentes y mangoneadores! ¡Un premiecillo nacional [18] para este pastor! ¡Para este poeta parado!

Querido Miguel Hernández: si después de estas voces no me oye nadie más que usted, sepa por lo menos que mi buena voluntad se ha cumplido.

Francisco Martínez Corbalán[19]
«Dos jóvenes escritores levantinos: el cabrero poeta y el muchacho dramaturgo»[20]
Estampa nº 215 (20 de febrero de 1932), pág. 42

El muchacho –tiene veinte años– llega azorado y encogido. No es para menos. Lo que este joven moreno, de frente despejada y facciones enérgicas, tiene que decir es algo grave. Aun teniendo sus años, el lanzar el sustantivo que a él le bulle en el pensamiento encoge el ánimo. Acaso dentro de unos años –cuatro, cinco– lo proclame a voces por cafés y salas de redacción; luego, si es ver-

[18] El Concurso Nacional de Literatura había sido creado por Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública de 27 de septiembre de 1922. Hasta el momento lo habían recibido, entre otros, Claudio de la Torre, Rafael Alberti, Gerardo Diego, DámasoAlonso y Cipriano Rivas Cherif.

[19] El asturiano Francisco Martínez Corbalán (1889-1933), periodista y poeta posmodernista y ultraísta, muy vinculado, por su vida y publicaciones, a Albacete (Almansa) y Murcia (Yecla, Cartagena), lo que explica que entrara en el círculo de relaciones de Miguel.

[20] Miguel ocupa las dos primeras columnas y las dos primeras líneas de la tercera, con dos fotografías; el otro, el «muchacho dramaturgo», es Virgilio López Soler, a quien se dedica la tercera columna de la página y una sola fotografía.

dad, no será necesario que lo diga: lo dirán por él. Lo difícil es decirlo ahora, cuando todavía no lo sabe nadie más que él, cuando puede –¡ay Dios!– estar equivocado. Por todo esto, que confusamente sabe o intuye, Miguel Hernández se presenta azorado y encogido.

Nosotros le estamos mirando con simpatía, y como vemos asomar por el bolsillo de su americana unas cuartillas, alargamos, sonriendo, la mano para que nos las entregue.

El muchacho tiene un momento de vacilación.

– Yo...

– Ya, ya comprendo. Usted trae una informacioncita. Y ahora siente cortedad. ¿No es eso?

– No. Precisamente eso, no. Yo... En fin: yo soy poeta.

Esta sencilla, esta inesperada y bella palabra nos ha llenado de perplejidad. Porque no estamos preparados para enfrentarnos así, sin más ni más, con un poeta. Claro que a él, al poeta, le ocurre lo mismo; se encuentra en idénticas circunstancias, y además –esto debe ser atroz– tiene que confesar su lírica condición. Miguel Hernández se ha puesto en pie, ha sacado las cuartillas del bolsillo y nos las pone delante resueltamente.

Cuando un joven de veinte años alarga así sus primeras cuartillas, hay que tomarlas y leerlas.

Pues no están mal los versos. Y por si en este joven hay un poeta de verdad, inquirimos detalles de su vida.

– Mi padre –dice– es pastor de cabras en Orihuela, y lo mismo fui yo desde los catorce años. Antes fui a la escuela, donde aprendí a leer y escribir. Lo primero que leí fueron novelas de Luis de Val y Pérez Escrich[21]. También he leído el *Quijote*.

Le alentamos con la atención. No queremos preguntar nada para que él diga todo lo que tiene tan pensado, tan escogido. Toda su verdad interior.

[21] Dos valencianos: Enrique Pérez Escrich (1829-1897), periodista y novelista de ideología católica conservadora, y Luis de Val (1867-1930), conocido y prolífico folletinista.

– Miró es el escritor que más me gusta y el que acaso haya influido más en mí.
– ¡Miró! El maravilloso poeta de la mirada serena y la prosa de filigrana, de volumen, de carne, de luz y sol y viento.

Esta admiración por el gran escritor levantino aún capta más nuestra simpatía.

– He leído a Góngora, Rubén Darío, Gabriel y Galán, Machado y Juan Ramón Jiménez. El que más me gusta es Juan Ramón.

Los primeros versos los escribió a los diez y seis años, y pudo publicarlos en revistas de Orihuela. Está en Madrid desde diciembre. Y ha venido a luchar.

Sólo por sus admiraciones –Miró y Juan Ramón– se le puede juzgar con toda cordialidad. Pero es que, además, el joven Miguel Hernández es despierto, rima con gran facilidad y apunta un fino sentido lírico que, si logra cultivarse, ha de dar a su tierra levantina motivos de satisfacción y de orgullo.

> Yo sé mirar hacia el hondo zafir
> donde una lumbre se pone a temblar,
> y sé pensar y llorar y sentir...,
> pero no sé ni escribir ni explicar [22].

Este es el hombre. Tiene lo que no se compra; le falta lo que se puede adquirir. Porque sinceramente creemos que puede ser, le asomamos a nuestras páginas con la esperanza de que el Ayuntamiento de Orihuela o la Diputación alicantina le tiendan la mano, le ayuden a estudiar, a prepararse para «ser».

[22] No localizo estos versos entre la obra primeriza publicada de Miguel Hernández.

José BALLESTER[23]

«Perito en lunas»

La Verdad (Murcia), 29 de enero de 1933, pág. 4

En este segundo libro de las ediciones «Sudeste»[24] comparece ante el público habitual de la Poesía Miguel Hernández, que ayer mismo era un adolescente y hoy esgrime su buril maravilloso con la soltura del maestro y con la acometividad del mozo fuerte.

Tipográficamente el libro es un primor. Hay que proclamarlo en honor de la industria y del buen gusto provincianos.

Su contenido, un retablo profano del más inconfundible estilo barroco; del que inquietó al verso español a fines del Seiscientos, anticipando la literatura en un centenar de años a las artes plásticas.

Una sinfonía de octavas reales, no glorificando a Caupolicán ni haciendo la apología de la mujer boca de risa [sic] sino a la manera de aquellas con las cuales el inquieto canónigo cordobés incensaba a S.E. el duque de Lerma[25]. Hechas con oro, cristal, mármol y luz selénica. Dibujadas como columnas salomónicas por cuyos fustes serpea el hipérbaton, y roza los límites de la extravagancia, pero sale victorioso de ella. La estrofa y sus órganos, al conjuro de

---

[23] El murciano José Ballester Nicolás (1892-1978), novelista, amigo de Jorge Guillén, Juan Guerrero Ruiz, Andrés Sobejano, Carmen Conde, Antonio Oliver y Ramón Gaya, funcionario de Correos, periodista en *La Verdad* y gestor de su Suplemento literario.

[24] El libro fue el resultado de un laborioso proceso de selección sobre un material mucho más amplio; hubo de constar de sólo 42 octavas porque el contrato editorial imponía a la colección («Sudeste», de Ediciones *La Verdad* de Murcia) un máximo de 46 páginas, de acuerdo con el modelo establecido por el primer volumen de la serie, *Tiempo cenital*, de Antonio Oliver Belmás (1903-1968). *Tiempo cenital*, publicado en 1932, fue su segundo libro de poemas.

[25] La impresión del texto es descuidada: contiene una falta grave («haya» por «halla»); lo que supongo una ultracorrección propia del habla de Murcia (artes «plácticas»), y un verso indudablemente corrompido: «boca de risa», que ha de ser «de fresa» o «de rosa». Ballester alude al «Panegírico al duque de Lerma» de Góngora, («Si arrebatado merecí algún día / tu dictamen, Euterpe, soberano» ...), y a dos poemas de Rubén Darío: el «soneto áureo» titulado «Caupolicán» en *Azul...*, y los versos segundo o decimonono de «Sonatina», de *Prosas profanas*.

este poeta nuevo, ha resucitado con vibración auténtica, y son netos, finos, elegantes, cabales. No, como pudiera presumirse, cadáveres de octavas y de endecasílabos, sino una nueva generación de ellos nacida al paisaje del siglo XX con elementos contemporáneos y *bouquet* gongorino.

Miguel Hernández, después de las espinelas de Jorge Guillén trae al divagar estético de hoy un nuevo problema relacionado con la génesis de lo barroco. Estamos viendo en nuestros días la más peregrina dualidad de tendencias. Junto a la lucha por la conquista de una nueva serenidad clásica, se estremece la legión de cultivadores de ese arte que Wölfflin llamaría de la euritmia en movimiento[26]. Por donde las estrofas que acabamos de leer se identifican con la danza y son danza, es decir vida, o bien progresión hacia una meta.

De aquí que el barroquismo sea el arte de lo humano, y el clasicismo un arte de lo divino; aquél llevaría por lema «Plus ultra», y éste «Términus». Pero si el primero es dinámica y el segundo reposo, cabe pensar que el uno sea energía y el otro cansancio. Y pues coexisten, y además responden a un paralelismo de tensiones sociales, este momento que tenemos el honor de presenciar acaso es el pirueteo de la paradoja histórica coetánea, a la que se halla adscrita la paradoja estética.

Ambas direcciones solicitan al recién llegado. Hernández ha abierto los ojos a la luz del arte en uno de ellos, y teniendo todavía un largo camino que recorrer, no sabemos cuál será su orientación definitiva. Ciertamente que no es de los que se duermen a la sombra del laurel, y que por donde vaya irá con él la Poesía.

---

[26] Supongo que Ballester se refiere al pasaje de *El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano*, en que Heinrich Wölfflin (1864-1945) elogia la *Dorotea* de Sebastiano del Piombo, y *El nacimiento de la Virgen* de Andrea del Sarto: pág. 148 de la ed. de Madrid, Alianza, 1982; pudo tener a mano la traducción francesa de Conrad du Mandach (*L'Art classique*, París, Didot, 1911); no he logrado encontrar el menor rastro de una traducción española disponible en aquel momento. Si la fuente es *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, la traducción manejada es la de José Moreno Villa, Madrid, Calpe, 1924.

Alfredo MARQUERÍE[27]

«... Del verso nuevo en Levante»[28]

Informaciones 15 de febrero de 1933, pág. 2

En el mapa de las avanzadas y avanzadillas literarias peninsulares ocupan un significado lugar las Ediciones Sudeste de Murcia. Con delectación y primor de impresión muy loable ellas acaban de lanzar un nuevo libro de versos: *Perito en lunas*, de Miguel Hernández Giner[29].

Había tratado hace algún tiempo de este joven poeta, o mejor de este *caso* de joven poesía, Giménez Caballero en su *Robinsón*. Por él supimos que Hernández Giner era un muchacho pastor dotado de finas intuiciones líricas, que escribía versos un poco a la manera terruñera, pero en los que apuntaban gracias virginales de actual estilo.

Sometida sin duda a depuración y cultivo la flora poética del joven pastor, fue injertando poco a poco lo erudito en lo popular. Y por eso su obra se nos presenta, aunque repugne algo la palabra, como el resultado de un experimento que atrae y excita la curiosidad crítica.

Mejor que de la *pericia* sentimental del poeta sobre el paisaje lunar, sobre la luna como tema de desnudo lirismo, debe hablarse de su *peritaje*. Hay efectivamente en su poesía algo de curso estudioso, de lección gongorina bien aprendida –pero lección al fin– que no puede confundirse con la espontánea destreza. No es fórmula fácil la que Hernández Giner ha demostrado asimilar en su libro, y en ello se confirma la indudable existencia, la autenticidad

---

27 Alfredo Marqueríe (1907-1974), periodista y poeta ultraísta; tras *Rosas líricas* (1923) y *23 poemas* (1927), en 1934 apareció su mejor libro, *Reloj*. En la década de los años treinta se afilió a Falange Española.

28 El título completo es «Don Armando Palacio Valdés y sus *Tiempos felices*. Del verso nuevo en Levante». Omito la primera parte del artículo.

29 Miguel Hernández Gilabert era su verdadero nombre, y «Giner» el segundo apellido de su madre. *Perito* lleva en portada, como nombre del autor, «Miguel Hernández Giner», y así firmó Miguel en los dos primeros números de *El gallo crisis*, probablemente para evitar ser confundido con su primo Antonio Gilabert, actor y poetastro.

de un temperamento y de una sensibilidad abierta a las más agudas sugestiones.

Cuando el poeta se encara, por ejemplo, con la imagen del espantapájaros en medio de los trigales («...allí –te eriges con tu aire de mendigo– meseguero incorpóreo que has dejado –riéndose tu cabeza en el granado»); cuando recrea con personal acento y firme imagen un panorama aldeano y campesino («Ven por los anteojos de los pozos– cielo en moneda, luz en lentejuelas»)[30] es sin duda el instante en que más cerca se encuentra del hallazgo de la verdad, o por lo menos de su verdad poética. Pero al dejarse arrastrar por la influencia gongorina se nos oscurece o extravía.

Y es que la poesía no consiste en eludir el nombre de las cosas, sino en expresarlas del modo más puro y nítido, con la mayor y más clara resonancia emocional.

Anónimo [¿Pedro Salinas?]
«Hernández Giner (Miguel).– *Perito en lunas*.– Ediciones Sudeste.– Murcia, 1933.– 50 páginas, 4°.– (S.p.)»
Índice Literario año 2 nº 2 (febrero de 1933), págs. 54-55

Este primer libro de un joven poeta alicantino es una colección de 41 octavas reales[31]. Cada una de ellas constituye una entidad poética independiente; sin embargo, el libro ofrece un carácter poemático, no ya sólo por la unidad de estrofa, sino por su limitación dentro de un concepto invariable de lo poético. Es éste, sin duda alguna, el neogongorismo bebido directamente en su fuente original del gran poeta cordobés y en las versiones «a lo moderno» que de esta visión poética dieron algunos escritores, por ejemplo Rafael Alberti –(*Cal y canto*)[32]– poco más o menos en la época del centenario del poeta. El Sr. Hernández Giner aplica a todo un repertorio de realidades concretas un procedimiento de trasmutación conceptual y de expresión metafórica constantes,

[30] Cita parcial de las octavas 19 y 41 de *Perito en lunas*.
[31] En realidad una más, 42.
[32] «Soledad tercera», en *Litoral* 5-7 (octubre de 1927) y *Cal y canto*, Madrid, Revista de Occidente, 1929.

una conversión del sujeto en objeto poético, como dice en unas breves palabras liminares Ramón Sijé[33]. La acumulación de recursos de esta índole carga la estrofa de elementos sensuales, en perjuicio, acaso, de su claridad inmediata, acercándose así, no ya por vía imitativa sino por una especie de afinidad temperamental, al lejano modelo Góngora.

Rafael de URBANO [4]

«Notas a un libro. En octavas heroicas hacia la Luna»
El Liberal (Sevilla), 5 de marzo de 1933, pág. 2; *La Verdad* (Murcia), 16 de marzo de 1933, pág. 4

Perito en lunas, de Miguel Hernández Giner. Ediciones Sudeste 1933.

«Tened en cuenta la realidad, pero apoyad en ella un solo pie», nos aconsejó Goethe. Y Miguel Hernández Giner digirió el consejo, y nos testifica en un libro con cuarenta y dos octavas heroicas su desmembración, dejando un pie en la tierra mientras el otro sube a la luna por esos cuarenta y dos escalones líricos de su obra.

¿Crítica al libro? No. Notas al margen. Notas pulsadas en el clavicordio afirmativo que Guillermo de Torre destacara en su sentido de la nueva crítica; y con la solidaridad y responsabilidad con que Cansinos - Assens la glosara.

En este libro hay un mayor mérito de forma que de fondo. Aun cuando el fondo venga iluminado con los mejores y más agudos colores sensitivos –gama gongorina–, la forma –que pudiéramos concebir interrogadora– es lo más destacable en el comienzo de este año 1933, que buen calor tenga para las letras.

---

[33] «Cuando el poeta es recta unidad y torre cerrada, cruza, pariendo, su tercera luna: es el poema de rito inefable, producto de *la acción transformante y unificante de una realidad misteriosa* [...] Miguel Hernández [...] ha resuelto, técnicamente, su agónico problema: conversión del *sujeto* en *objeto* poético. Porque la poesía – y *su poesía*, con musculatura marina de grumete – es, tan sólo, *transmutación, milagro y virtud*». Miguel Hernández. *Obra completa*, I. *Poesía* 1992 cit., 253.

[34] El gaditano Rafael de Urbano (1906), gestor de la sección de literatura del Ateneo de Cádiz y de la revista *Isla*.

Hay quien cree que las mañanas llegan invariablemente con su sol, su rocío, su optimismo. Viene después el mediodía, la tarde, la noche, y otra vez la mañana – rotación insípida. Mas no, yo he descubierto que todas las mañanas llegan porque las llaman los gallos. El día que se sirva en la mesa el último gallo, se habrá terminado universalmente la mañana. Como el día que no aparezcan estos libros renovadores, líricos –sal de unas salinas compuestas de cloruro inaugural y sodio de fidelidad– como *Perito en lunas*, se habrá perdido la posibilidad en la restauración de lo trascendental literario.

Por ello digo que este libro viene al momento español con un mayor mérito de forma que de fondo.

Si algún día alcanzase el Ministerio de Instrucción Pública un amigo mío, no le pediría más favor que hiciera colgar en todas las Universidades grandes cartelones donde, con letras gigantescas, apareciesen aquellas palabras de Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo*: «Cada generación tiene su vocación propia, su histórica misión». Es el secreto. Y, ¿cómo no resaltar estos libros –piedras arrojadas con fuerza en lago quieto– si traen a la baraúnda de lo rutinario el campaneo exigente de nuestra responsabilidad?

Perito en lunas es un trabajo lírico pletórico del aire de su época. Cartel de librerías. Hito de historia.

Ni viene en conquista de una pervivencia futura, ni trae unas impresiones moldeadas con reglas malolientes a naftalina... Grito de atención, sí; diana del cuartel artístico. He aquí su gran valor: un positivo valor en estos momentos tan necesitados de que la juventud perciba la gran responsabilidad heredada.

Lo trascendental literario de hoy es el revés de lo trascendental literario de ayer. Recordemos a Guillermo de Torre: «Rehabilitemos las categorías del tiempo. Seamos fieles a la época. No nos dejemos devorar por el dragón amenazador de la Eternidad. Y exclamemos con Quevedo: «lo fugitivo permanece y dura». Porque el Tiempo es una realidad, y la Eternidad un concepto. El Tiempo es algo real, tangible, mensurable. La Eternidad es un truco inaprehensible, urdido por los sofistas y los teólogos para calmar ese vago [sic] y empero contumaz hambre de infinito que padece el hombre. Por otra parte, no hay idea que imponga en

nuestra mente tanto pavor y desánimo como este concepto abstracto y falso: Eternidad. Ante la Eternidad todo se diluye y se degrada, o mejor, se nivela en una común borrosidad. Ante ella, en la distancia –contra la común creencia– se hunden las categorías señeras y las diferencias jerárquicas establecidas por el Tiempo. Creer en la Eternidad es caer en el escepticismo. Establecer los dictados del Tiempo contemporáneo implica la posesión de un entusiasmo y de una fe en el poderío transmutador del Hombre. En trance de enjuiciar y definir nuestra época aceptamos, pues, las normas del Tiempo con toda su inherente relatividad»[35].

Todavía la cultura general no está a punto de poder abarcar esto. Por ello las impresiones que traen las nuevas líneas de expresiones y motivaciones se encierran en círculos de minorías. Y las prédicas propagadoras, junto a esas jóvenes revistas que van y vienen en la atmósfera literaria española, son estos libros que –como *Perito en lunas*– dominan con giros desconcertantes, pero atrayentes, ya definitivamente para el que su espíritu [sic] no esté mortalmente arrastrado por las corrientes desertoras.

La edición «Sudeste» es digna de esa revista que esperamos con tanto afán de nuevo verla volar nostálgica de todos los vientos...

---

[35] Todo este largo párrafo, desde «Rehabilitemos» hasta «relatividad», está tomado literalmente del «frontispicio» de *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid, Caro Raggio, 1925) de Guillermo de Torre, puntos cuarto («El deber de fidelidad a nuestra época») y quinto («Contra el concepto de lo eterno»): op. cit. ed. José Mª Barrera, Sevilla, Renacimiento, 2001, págs. 42 y 44. *El tema de nuestro tiempo* apareció en volumen en 1923, habiendo sido anticipado como folletón en *El Sol;* la cita corresponde a la segunda parte de la frase inicial del capítulo 2°. El verso de Quevedo es el final del soneto «A Roma, sepultada en sus ruinas».

P. [Pedro MOURLANE MICHELENA[36]]

«Hernández Giner, Miguel: Perito en lunas. Ediciones Sudeste, Murcia».

El Sol 6 de junio de 1933, pág. 2

Don Miguel Hernández –nos informa en el prefacio de este libro D. Ramón Sifé [sic]–, nacido el 30 de octubre del año de gracia poética de 1910 en Orihuela, lugar situado a 50 kilómetros de Alicante, a 30 de Murcia, ha resuelto técnicamente su agónico problema: conversión del sujeto en objeto poético. Porque la poesía y su poesía, «con músculatura marina de grumete, es tan sólo trasmutación, milagro y virtud».

Como se ve, el clima de este libro es el del entusiasmo, y no será nuestra pluma la que descorazone a un poeta sin edad. Hernández Giner muestra, por otra parte, disposiciones felices para la escritura en verso. No estamos siempre en posesión de las claves del *ars poética* en que Hernández Giner se ha graduado.

Aún podremos, con todo, comprender estas rimas arcanas del poeta orcelitano.

Existen iniciaciones tardías, y por otra parte el atajo de la captación infusa nos tienta. Para admirar, podría añadirse, no es indispensable comprender, y la razón se inhibe no pocas veces en los juegos del arte.

Anuncian un poeta de los elegidos las octavas del volumen, en las que hay versos de belleza imperiosa. Veamos esta octava:

Hay un constante estío de ceniza
para curtir la luna de la era,
más que aquella caliente que aquel iza,
y más, si menos oro, duradera.
Una imposible y otra alcanzadiza:
¿hacia cuál de las dos haré carrera?
¡Oh tú, perito en lunas; que yo sepa
qué luna es de mejor sabor y cepa!

---

36 Nacido en 1888 y fallecido en 1956; compañero de Rafael Sánchez Mazas y Ramón de Basterra en la «Escuela romana del Pirineo», y miembro de Falange Española.

O esta otra:

Anda, columna, ten un desenlace
de surtidor. Principia por espuela.
Pon a la luna un tirabuzón. Hace
el camello más alto de canela.
Resuelta en claustro viento esbelto pace
oasis de beldad a toda vela;
con gargantilla de oro en la garganta
fundada en ti, se alza la sierpe, y canta[37].

Ese primer verso que vuelve, «anda columna, ten un desenlace de surtidor», es un prodigio de gracia, aunque nosotros, fieles a nuestra doctrina estética, no le pidamos jamás a la columna que desmaye de su firmeza.

No es doctrina, que es, a lo mejor, algo que sigue al enfriamiento del alma, lo que hay que pedirle a un poeta, y menos a un poeta de veintidós años. *Perito en lunas* es, en suma, un libro que cuenta con nuestra atención afectuosa.

Es posible que la poesía de Hernández Giner no sea aún, como quiere Sijé, «trasmutación, milagro y virtud». Eso es ya todo lo que puede ser la poesía. Pero *Perito en lunas* nos descubre a un poeta indudablemente dotado. No es poco.

Anónimo [Pedro PÉREZ CLOTET]
«Perito en lunas»
Isla (Cádiz) nº 2-3 (1933), pág. 71; *La Verdad* (Murcia)
7 de septiembre de 1933, pág. 4

A propósito de *Perito en lunas* se han recordado oportunamente las palabras goethianas: «Tened en cuenta la realidad, pero apoyad en ella sólo un pie». Porque esto es lo que ha hecho Miguel Hernández Giner –poeta de Orihuela– en este bello cartel

[37] Octavas trigésima quinta y quinta de *Perito en lunas*. Con respecto a *Obra completa* 1992, hay irrelevantes diferencias en puntuación; y el cambio de «iza» en «alza», en verso último de la segunda.

poético que acaba de publicar. La realidad viene a ser para él una vaga referencia. Sólo la necesaria para alzar sobre ella la delgada y pura arquitectura de su mundo. Es decir, que Hernández Giner es de esos poetas auténticos que hoy saben bien que hacer poesía es ir dejando caer de las manos, sobre la usual geografía –sentimental y física– que nos rodea, ya tantas veces cantada, pedazos frescos y palpitantes de un nuevo orbe íntimo. De un orbe que quizás choque con ese de todos los días, pero que es tan verdadero y real como él. Cuarenta y dos octavas integran este libro, que como tantos otros castillos de difícil poesía, nos salen al camino, para su conquista, en un magnífico alarde de excelso y concentrado lirismo. Cuarenta y dos octavas de luz gongorina, tersas y trabajadas.

Este *Perito en lunas* –pulcramente publicado por Ediciones Sudeste– nos hace desear con vivo deseo nuevas producciones de Hernández Giner. En las que éste, siempre en trance de la mejor luna, nos siga trazando, cada día con mayor perfección, el signo de su poética verdad[38] .

Anónimo [Antonio OLIVER BELMÁS]
«Perito en lunas.– Miguel Hernández Giner. Editorial Sudeste, Murcia 1933»
Presencia. Cuaderno de Afirmación de la Universidad Popular (Cartagena), año 2 nº 2 (febrero de 1934), pág. 7

Poesía para cultos; poesía encerrada en moldes clásicos (octavas a la manera gongorina), que turban por su hermosa tradición lírica y desconciertan a los no iniciados por su atrevida y luminosa levantinidad poética.

[38] Reproducido en *La Verdad* de Murcia, 7 de septiembre, con un leve cambio: «necesita» en vez de «necesaria».

Juan José DOMENCHINA[39]

«Anunciación y elogio de un poeta»
La Voz 25 de noviembre de 1935, pág. 2

Este poeta, Miguel Hernández, desconocido conocedor de la poesía (gran conocedor de su incógnita, de la suya, de la del poeta –que es al propio tiempo la X o la cruz en aspa de la poesía– y de la otra, más huidiza y menos despejable, la del conocimiento lírico), se anuncia, pronuncia, revela y rebela escuetamente acompañado de todas las soledades del espíritu, sobre la lucidez de su temperamento. ¿Quién es Miguel Hernández? Él mismo nos responde desde las revistas que inauguran el orto de sus hallazgos: desde sus mocedades. Sin propósito de aconsonantar los dones característicos de este poeta, no es inútil decir que «puericia», «primicia» y «pericia» se acomodan en él como pasmo y conciliación de virtudes incompatibles. ¿A dónde nos lleva y de dónde *se trae* este barroco numen? No por transitar publicaciones de distinto género pierde Miguel Hernández la brújula ni el espíritu de su itinerario. Ninguna de las revistas que acogen sus versos le *contiene*, porque su pasión sin énfasis –que no es incontinencia, pero que rebasa toda medida– resulta imposible de contener. Miguel Hernández amanece, quebrando albores, con madrugón no intempestivo, en *El gallo crisis* de Orihuela. Como gallo católico, logra ahuyentar las brujas del aquelarre pueblerino, con sus tres irreprochables sonetos a María Santísima[40]. Pero después, inmediatamente después, sin engallarse ni trastornarse en gallo de veleta de torre, el juvenil Miguel, perplejo de zozobras críticas, desvanece el júbilo de *El gallo crisis* y le pica en la cresta con su nada beatífico «Beatus ille», o «Silbo de afirmación en la aldea», donde mide y descomide la eficacia del exabrupto lugareño. ¿Cómo nos persuade en su «Beatus ille» este numen agreste? «Alto de mirar a

[39] Madrileño, nacido en 1889 y muerto en el exilio mejicano en 1959. Crítico literario, poeta (*Del poema eterno*, 1917; *Las interrogaciones del silencio*, 1918; *La corporeidad de lo abstracto*, 1929; *Dédalo*, 1932) y novelista (*La túnica de Neso*, 1929), casado con la poetisa Ernestina de Champourcín.

[40] «En el Misterio de la Encarnación», «En el de la Asunción», «En Toda su Hermosura», *El Gallo crisis* nº 2 (1934), págs. 1-2.

las palmeras, y rudo de convivir con las montañas», el montaraz rapaz, tan hecho a hacer –por lo largo y tendido– aguas menores en su aldea, nos incrusta inopinadamente el cántico de la palabrota. Al zagal se le ha metido el *Diablo Mundo* en el cuerpo :

¡Cuánto labio de púrpuras teatrales,
exageradamente pecadores!
¡Cuánto vocabulario de cristales,
al frenesí llevando los colores
en una pugna, en una competencia
de originalidad y de excelencia!
¡Qué confusión! ¿Babel de las babeles!
¡Gran ciudad!, ¡gran demontre!, ¡gran ...*silleta*!,
¡el mundo sobre rieles
y su desequilibrio en bicicleta!

¿No va demasiado lejos, no se pierde el insobornable cantor en las encrucijadas de su «menosprecio de corte»? No, no se pierde. Porque en el *fiel* atisba la «alabanza de aldea», con sus sabrosas compensaciones:

¡Ay, cómo empequeñece
andar metido en esta muchedumbre!
¿Ay!, ¿dónde está mi cumbre,
mi pureza y el valle del sesteo
de mi ganado aquel y su pastura?
Y miro y sólo veo
velocidad de vicio y de locura.
Todo eléctrico, todo de momento.
Nada serenidad, paz recogida.
Eléctrica la luz, la voz, el viento,
y eléctrica la vida.
Todo electricidad, todo presteza
eléctrica: la flor y la sonrisa
el orden, la belleza,
la canción y la prisa.
Nada es por voluntad de ser, por gana,
por vocación de ser. ¿Qué hacéis las cosas

de Dios aquí: la nube, la manzana,
el borrico, las piedras y las rosas?

Pero el poeta insiste, a propósito de los rascacielos, en rascarse en público con sus ternos más ternes. Ahora bien: la civilidad de la urbe relega esa terminología a los suburbios de la expresión. Mas a la veracidad exasperada de un poeta no hay modo de ponerle límites:

¡Asfalto!, ¡qué impiedad para mi planta!
¡Ay, qué de menos echa
el tacto de mi pie mundos de arcilla,
cuyo contacto imanta
paisajes de cosecha,
caricias y tropiezos de semilla![41]

¿Hay algo ilícito en las expansiones de la hermosura? Miguel Hernández nos hace sentir como realidad legítima el triste hecho de que la belleza regüelde.

Tras la libertad católica de *El gallo crisis*, la católica clausura de *Cruz y raya*. El poeta pone en *Cruz y raya* el punto redondo de un *pastiche* sacramental: los últimos sacramentos de una pauta seguida e infringida paródicamente. *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*[42], el auto sacramental del arcangélico Miguel, me parece un peregrino alarde de fidelidad socarrona y de pericia mimética.

Con dos exquisitos sonetos retóricos se instala Miguel Hernández al sur de España, en el aislamiento provisional de *Isla*, refugio y oasis andaluz de las letras. ¿Arribada forzosa? Uno de sus sonetos –«Tabla de salvación»–, harto explícito, lo dice:

Nadie me salvará de este naufragio

---

[41] *El Gallo crisis* 5-6 (1935), págs. 25-30. Domenchina cita los versos 1, 2, 39 a 48, 60 a 78, 93 a 98; y altera el 46, que dice en el original «gran puñeta». El contexto urbano y el tono satírico le recuerdan *El Diablo Mundo* de Espronceda.

[42] Apareció en *Cruz y Raya* en dos entregas (nº 16, julio, y 17-18, agosto-septiembre de 1934), y en sobretiro del mismo año.

si no es tu amor, la tabla que procuro,
si no es tu voz, el norte que pretendo.[43]

Mas la veracidad del poeta no se compadece con el inflexible rigor retórico, y así, a poco, monta a pelo –al pelo– ese *Caballo verde para la poesía* que comanda, que hace como que comanda, pero que no frena –que afortunadamente no frena– el chileno Neruda. Y sobre los lomos del *caballo verde*, Miguel Hernández va ensanchando Castilla, su Castilla poética, al galope. El soberbio y absorbente cantor vive «como único» el trajín único de sus galopadas, querencioso de apropiarse ese «cosechón de páramo y llanura»[44] que su apetencia de labriego columbró antaño.

Que nadie se oponga a la prosperidad de tan ardiente bravura. Que sea sólo Castilla la que gaste y desgaste sus juveniles ímpetus. Ebrio de vida y en rudas paradojas, Miguel Hernández impone su primacía sobre la piel de *El caballo verde*. Con marca de fuego. Su poema –«Vecino de la muerte»– proclama las más augustas y firmes vecindades de vida que pueden asistir a un hombre y corroborar a un poeta. No importa que el poeta, tal cual vez, se extralimite en el vértigo de sus algaras; tampoco importa que la metáfora brutal –«el arado y los dos bueyes»[45]– roture con ultraje el decoro siempre intacto de nuestro origen. Miguel Hernández merece la atención y el estímulo de los amigos de la verdad y de la belleza. Por lo que ya es Miguel Hernández y por la significación latente de su numen, me cumple escribir, sin reservas ni atenuaciones, el elogio de este singular poeta de España.

---

[43] Primer terceto del que comienza «Tengo estos huesos hechos a las penas» en *El rayo que no cesa*. En *Isla* nº 7-8 (1935), en efecto con el título citado: José Antonio Hernández Guerrero. *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36. La revista «Isla»*, Cádiz, Universidad, s.a. [1983], págs. 235 y 277-278.

[44] Verso trigesimoprimero del poema «La morada amarilla», publicado en *El Gallo Crisis* nº 2 (1934), págs. 21-23.

[45] «Vecino de la muerte» se publicó en el nº 1 (octubre de 1935), págs. 13-16, de *Caballo verde para la poesía*. El verso que cita Domenchina es el vigesimotercero.

Gerardo DIEGO
«Perito en lunas»
Cuadernos de Ágora 49-50 (noviembre-diciembre de 1960), págs. 26-27

Perito en lunas. Extraño y gracioso título. Recuerdo la sorpresa que me produjo su lectura cuando el poeta novato, Miguel Hernández, de Orihuela, me envió el libro. Y es que «lunas», con todo el arrastre de romántica poesía que la palabra suscita, aunque el plural la meteorologice un tanto arrimándola al calendario agrónomo y marino, se aviene mal con la pedantería del grado de perito. El único punto posible de confluencia es la idea o palabra implícita de «agrícolas» [sic]. Y en efecto, así es. El nuevo poeta venía del agro, y el campo le debe lo fundamental de su inspiración y la razón de ser de su arriscada personalidad artística. Lo otro, el capricho de atar por el rabo esas dos moscas, se lo debe a la fecha, 1932, que sería probablemente la de composición del poema, puesto que se acaba de imprimir en enero de 1933 en la capital de la región, si no de la provincia, Murcia.

He dicho poema y en rigor apenas lo es, sino más bien haz de poesías levemente unidas por una constante intencional y una cierta preferencia por la presidencia [sic] de las lunas, ya en sí mismas, ya aludidas como imagen de esto o de lo otro –sandías, cornamentas, navajas–. Y esta es la primera dificultad que el lector ingenuo se topa al acometer el libro. La de entender que ha de tratarse de un solo poema continuo, a pesar de que cada estrofa, cada octava, lleva su número romano sucesivo. Cierto que en nuestros poemas clásicos había precedentes de este sistema de numeración por estrofas, sobre todo en ediciones modernas, pero en general disposición tal parece separar más bien que unir.

El poema de Miguel Hernández no se hubiera podido escribir en otra fecha ni en otro momento de su vida de poeta. Nacido en 1910, nace a la afición de las musas bajo el signo de Góngora, celebrado y vindicado cuando cumplía él sus diecisiete años y se enfrascaba en la lectura –otro Rubén Darío– de los tomos del Rivadeneyra[46]. El contubernio de Góngora y Calderón por un

[46] La Biblioteca de Autores Españoles.

lado, y de Alberti y de la *Fábula de Equis y Zeda*[47] por otro, disparan barrocamente la impetuosa salida y el silbo más alacre que vulnerado del primerizo, que ya en estas sus primeras armas hace vibrar su estro, su tábano poderoso y auténtico, en ondas de inconfundible personalidad imperiosa. Más adelante, apenas dos años han de transcurrir, ya está plenamente formada y decidida la desbocada y fulgurante carrera en plenitud de un gran poeta. A los nombres antes recordados, al [sic] que habría que agregar el de Jorge Guillén, se suman y entreveran ahora los de Lope y Quevedo y los de Lorca, Neruda y Aleixandre. Pero Miguel se incorpora toda inicial influencia con tal asumidora personalidad que queda su poesía triunfante y novísima, su metal de voz hirviente y sonoroso, su ritmo propio y restallante campeando en el cielo de la mejor poesía española.

No es esencialmente creada la poesía de *Perito en lunas*; es, como en Góngora o en Guillén, alusiva y antianecdótica, aspirante a la poetización por la esencia en un proceso que marcha de lo concreto a lo abstracto. De donde se deduce que para gozarla plenamente hay que entenderla, y para entenderla hay que saber recrear en sentido inverso el sendero recorrido por el poeta. Si no, nos quedamos a oscuras, aunque nos halague el juego de imágenes que, borrosa su identificación metafórica, se nos quedan en gratuitas imágenes vagamente sugeridoras y verbales. Con esto sólo hay ya suficiente elemento de goce poético, pero el designio del poeta que nos invita al descifre queda malogrado por pereza o incapacidad del lector. No obstante, hay que agregar que la carga de arbitrariedad y el prurito de alejar el lenguaje directo son tan extremados que la responsabilidad del fracaso [sic] intérprete hay que endosársela en parte al poeta. Pudo suceder esto alguna vez a Góngora, más a Guillén, más a Mallarmé, y no menos al Miguel «perito». No creo que haya un solo lector, que lo hubiera en 1933 tampoco, capaz de dar la solución a todos los acertijos poéticos que propone. Porque son acertijos en los que rara vez entrega disimuladamente la solución deslizada. El acertijo es un género poético tan antiguo como la poesía popular, y el doble o triple

[47] Del mismo Gerardo Diego: *Fábula de Equis y Zeda*, México, Alcancía, 1932; facs. Santander, Fundación Gerardo Diego, 2010.

deleite de la agudeza, de la sorpresa y de la emoción poética (que es compatible cuando el oráculo es de verdad poeta) se conjugan en una síntesis deliciosa. Entre nosotros, también la poesía de Pedro Salinas en su etapa de fábula y signo, aunque Salinas solía dar la solución demorada al final del poema.

Veamos, como muestra, el número XXIII:

Sobre el patrón de vuestra risa media,
reales alcancías de collares,
se recorta, velada, una tragedia
de aglomerados rojos, rojos zares.
Recomendable sangre, enciclopedia
del rubor, corazones, si mollares,
con un tictac en plenilunio, abiertos,
como revoluciones en los huertos.

No hay palabra «sésamo». Hay sólo «aglomeración» de imágenes en que dos ideas, la del color rojo y la de multiplicidad, nos pueden ayudar a dar con la clave: granadas[48]. El resultado poético es ciertamente bello, y valdría la pena compararle con el poema sobre el mismo fruto de Valéry[49]. Pero no es solamente bello, sino que la mención expresa de palabras como «sangre», «tragedia», «zares», «revoluciones», nos salpica de emociones intensamente humanas y hasta apremiantemente actuales de 1933.

Suele despreciarse este libro primerizo por considerarlo indigno del gran Miguel Hernández, del poeta todo arrojo y corazón y audacia de expresión patética. No lo estimo justo. Este paso, tan prematuro y ya tan firme, era necesario para llegar a aquella furiosa y trágicamente malograda plenitud que, ¡ay!, no había de tener segunda ©

[48] Véase la interpretación de esta octava («La granada») en *Obra completa*, I. *Poesía,* 1992 cit., págs. 794-795.

[49] Acaso el verso tercero del soneto «Les grenades», de *Charmes* (París, Nouvelle Revue Française, 1922): Paul Valéry. *Œuvres*, I, ed. Jean Hytier, París, Gallimard, 1968, 146.

Josep Maria Castellet: El «Mestre» inconstante

Santos Sanz Villanueva

El Premio Nacional de las Letras suele adjudicarse a autores de creación. En su última convocatoria ha reconocido, en cambio, no la trayectoria entera de un poeta o novelista, sino la de un crítico, ensayista y editor, Josep Maria Castellet. La obra de Castellet, aunque notable, tiene muy comedida amplitud, pero nadie como él significa algo serio, importante y de auténtica trascendencia en las penúltimas letras españolas, las que se batieron el cobre contra la incultura, la intolerancia intelectual y el propósito de sumir al país, su pensamiento y su literatura, en la noche oscura de los tiempos que el dogmatismo antiliberal y antimoderno del franquismo y el belicoso conglomerado del nacional-catolicismo quisieron imponer. Durante buena parte de tres decenios, los años cincuenta, sesenta y setenta de la pasada centuria, fue el siempre polémico activista barcelonés una voz escuchada e influyente, un auténtico orientador de la cultura española, el flautista tras cuya música iba la «infame turba», dicho gongorinamente, de la Hamelin literaria.

La presencia pública habitualmente discreta de los actores del teatro de las letras se mudó para Castellet incluso en notoriedad mediática cuando dio a conocer en 1970 la controvertida antología *Nueve novísimos poetas españoles* en la editorial de su íntimo Carlos Barral. Me temo que aun hoy, para el público atento pero no especialmente interesado en el mundillo literario, sea la imagen de aquel Castellet que suscitó encendidas reacciones. El infiel Castellet, como se le calificó entonces, el crítico tornadizo que había abandonado a su suerte a los escritores del realismo comprometido, o, todavía más, los había condenado con sumaria pena capital, tenía detrás de sí una ejecutoria fundamental para el rena-

cimiento de las letras peninsulares en el medio siglo. Puede asegurarse que habrían sido distintas a como fueron sin su trabajo en aquellas fechas.

El primer protagonismo de Castellet, aunque él haya rebajado su papel con modestia, tuvo por escenario la puesta en marcha y desarrollo de *Laye*, la revista catalana que, amparada en su curioso estatus de publicación protegida por instancias oficiales, aglutinó un nutrido sector de universitarios inquietos quienes, desde una rebeldía juvenil, dieron el salto a un variado activismo democrático y antifranquista. Tuvo *Laye* un nivel intelectual de considerable altura y, aunque menos importante y menos literaria que el *Acento cultural* de los realistas sociales madrileños, en sus páginas fermentó un descontento que postulaba la implantación de una sociedad racional; ese inconformismo trascendió al campo de las letras y las impregnó de espíritu crítico y combativo. Y cuando *Laye* feneció por haber tensado demasiado la cuerda, Castellet dirigió unos cursos en el Instituto de Estudios Hispánicos, especie de delegación barcelonesa del Instituto de Cultura Hispánica del gobierno central, donde continuó la labor de debate y de formación grupal autodidacta en momentos de fuerte adanismo, a los cuales asistieron gentes de *Laye* y jóvenes representativos de la sensibilidad de aquellos años como un Luis Goytisolo todavía estudiante.

El primer libro de Castellet, *Notas sobre literatura española contemporánea* (aparecido en las ediciones de Laye en 1955), aunque magro de grosor y leve de contenido (reúne artículos de actualidad publicados en la prensa periódica), marca el inicio de una influencia que no haría sino acentuarse en los años cercanos. El autor agavillaba unos apuntes de sociología literaria, otros sobre el teatro, la novela y la poesía de los jóvenes o una positiva recepción de *La colmena*, todo ello tras un delantal donde explicaba la razón de ser de aquellas páginas, la mostración de una postura «abierta y honradamente inconformista» frente «a una situación cultural anómala y confusa como la actual».

En las *Notas* late la conciencia explícita de actuar como portavoz generacional, y esa actitud vino a parar en poco tiempo en el auténtico mandarinato que se le ha reprochado en más de una ocasión. Los dos jalones del decisivo ascendiente de Castellet fue-

ron una nueva recopilación de artículos, con más cuerpo que la anterior, y con un planteamiento teórico articulado, *La hora del lector* (1957), y la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960). Ambos títulos responden a una postura programática y marcaron nuestras letras hasta bien entrados los años sesenta. *La hora del lector*, con la ayuda de un libro de Juan Goytisolo que bebía directamente en esa fuente, *Problemas de la novela*, señaló el rumbo de una narrativa realista, objetivista, comprometida y social. La antología lírica, recrecida en 1965 en *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, impuso una poética antisimbolista cuya manifestación más llamativa era la ausencia absoluta de Juan Ramón Jiménez. Los dos libros fueron obras de cabecera de los poetas y prosistas españoles de finales del medio siglo, y tuvieron el valor y la trascendencia del manifiesto aceptado a pies juntillas por un amplio sector de los escritores de entonces, y de algunos críticos representativos.

Ambos libros tuvieron amplia repercusión general en nuestras letras y *Veinte años de poesía española (1939-1959)* adquiere particular relevancia, además, como vehículo de lanzamiento generacional de la promoción de jóvenes antifranquistas de los cincuenta. De hecho, quizás sería algo exagerado, pero no inexacto atribuir a Castellet la invención de la generación del medio siglo, en particular de un sector de ella, el de sus amigos de la Escuela de Barcelona. Aquellos jóvenes, un Gil de Biedma, o un Barral, tenían ganas enormes de ser reconocidos, de ocupar un espacio en la sociedad literaria. Los diarios o memorias de aquella gente no dejan dudas al respecto. La «idea» de Carlos Barral, según ha referido quien la llevó a cabo, Castellet, fue montar una antología generacional insertada en otra más amplia de la poesía de postguerra. Esa antología venía a consumar un viejo proyecto de Castellet y de los poetas que habían publicado en *Laye* —Barral, Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo o Alfonso Costafreda— y estaban deseosos de ampliar su difusión más allá del limitado círculo barcelonés. Con los *Veinte años...* en la calle, el grupo entraba de pleno derecho en la historia reciente de la lírica española. Antonio Machado, banderín de enganche estético, ético e ideológico de la antología, fue instrumentalizado en buena medida como avalista de la generación. En aquellas calendas se mezclaron

conciencia cívica, inconformismo y realismo en la base de un movimiento generacional.

En una interesante carta a Dario Puccini de agosto de 1964, recientemente editada por Laureano Bonet, le confiesa Castellet al hispanista italiano la larga crisis que ha padecido y que le ha causado incluso una ligera pero crónica depresión como consecuencia de haber comprendido «la simplicidad y el esquematismo de mis análisis y tesis literarias» y la «ineficacia de una lucha política agotadora, sin una sola satisfacción pública». Al cabo, vino Castellet a pagar la factura de aquella «pesadilla realista», como él mismo la calificó, de la que había sido su evangelista. Pesadilla artística que había ido de la mano del activismo político cercano al Partido Comunista (no ha sido militante, pero sí eficaz «compañero de viaje») y que se había desarrollado en múltiples actividades de aquel confuso conglomerado de ideario estético, idealismos y ambiciones prosaicas generacionales, y activismo político. El inquieto Castellet tuvo un papel en relevantes episodios de las letras del medio siglo: en el reducido comité de lectura de la más prestigiosa editorial del momento, Seix Barral, en las Conversaciones literarias de Formentor, en la utilización interesada de Machado como marca para el lanzamiento de la colección poética «Colliure», en la conocida visita a la tumba francesa del poeta sevillano en 1959, en la difusión de la poesía catalana de la pasada centuria...

Con este currículo no había por menos que sorprender y hasta escandalizar el paso al esteticismo que en buena medida suponía el presentarse como avalista de los *Novísimos*. Aquella mudanza parecía una conversión paulina, o una palinodia, y hasta una frivolidad. El cambio se reflejaba incluso en el sofisticado *look* del antólogo que revela su fotografía en la cubierta trasera del libro. Mirado el amplio y razonado prólogo de *Nueve novísimos* sin anteojeras, el compilador se atenía a una descripción de hechos bastante neutral en apariencia. Y no venía a decir, por cierto, cosa muy distinta de la que señalaba en 1969 un buen observador de nuestra lírica, el poeta Félix Grande, en un artículo anterior a la antología, «1939. Poesía en castellano. 1969»: se percibía un cambio en los poetas jóvenes, pues «casi todos» coincidían en separarse de sus antecesores y en saber lo que no querían escribir. No

fue, sin embargo, la cualidad prospectiva de la antología lo que prevaleció y se recibió como muestra de un nuevo mandarinato que imponía hogaño una estética opuesta a la de antaño.

Otra vez Castellet, en el ojo del huracán, se convertía en mandarín literario de una estética veneciana, culturalista, evasiva, y contra su dictadura nada logaron hacer ni la contestataria respuesta de los «marxistas de secano» leoneses de *Claraboya*, según los calificó el batallador novísimo Guillermo Carnero, ni la ponderada propuesta de Víctor Pozanco con sus *Nueve poetas del resurgimiento* (1978). Aquel papel de Castellet como orientador de la literatura en los amenes del franquismo duró tiempo. Todavía el 15 de febrero de 1978 Sabino Ordás manifestaba en un artículo, «Castellet con retraso», su sorpresa de que alguien «con obra tan escasa consiguiese tanto predicamento». El maestro de Ardón recordaba al «reputado crítico en trance revisionista» su pasado de ideólogo del realismo y repudiaba su alternativa actual de avalar «bastantes desahogos juveniles y escurriduras de ismos francamente decrépitos».

El «mestre» Castellet, como le trataban con cariñoso desenfado sus próximos, encarna todo un largo episodio de la cultura española en tiempos del franquismo. Un «mestre» inconstante, según se ve, cuya combativo activismo se movió a instancias de los requerimientos de la sociedad española de postguerra, tanto en tiempos en que urgía una concienciación crítica de intelectuales y artistas como en las circunstancias que pedían revisar postulados equivocados o ineficaces y buscar la modernidad. Establecida la democracia, Castellet ha pasado a un segundo plano, sin dejar por ello de realizar un amplio trabajo como editor y también como tardío autor de un par de ágiles libros memorialísticos, *Los escenarios de la memoria* (1988) y *Seductores, ilustrados y visionarios* (2010). Ha sido el mismo curioso destino de los más notables empeños cultuales por sacar a España de la dictadura. Algo de eso, de un desaliento, del fracaso de un «visionario» compartido con aquellos amigos de semejante pelaje de ayer, comunica el tono elegíaco del último libro de recuerdos. Llegada la democracia, la sociedad española vino a darles las espaldas. Ocurrió también con varias revistas de referencia en esa lucha: *Cuadernos para el diálogo*, *Triunfo* o *Destino*. Tal vez sea de aplicación al caso aquella

ocurrencia de Manuel Vázquez Montalbán de que «contra Franco vivíamos mejor». Son de añorar el pasado espíritu reformista y la vivacidad de aquellas polémicas de ayer, con sus errores e hipotecas, cuando se contempla la atonía de nuestra cultura última, mortecina y sin debate. Hoy podemos lamentar una situación semejante a la que desazonaba al primerizo Castellet, la de hallarnos ante una «generación sin inconformistas» ©


Entrevista



Almudena Grandes: «Las dictaduras son tan viles que envilecen a sus súbditos»

María Escobedo

El prestigio de Almudena Grandes no ha dejado de multiplicarse desde que publicó su primera novela, *Las edades de Lulú* (1989). Miles de lectores la han seguido por *Te llamaré Viernes* (1991), *Malena es un nombre de tango* (1994), *Atlas de geografía humana* (1998), la absorbente *Los aires difíciles* (2002), *Castillos de cartón* (2004) o *El corazón helado* (2007), otra de sus creaciones mayores; hasta llegar a este 2010 en que aparece *Inés y la alegría* como primer volumen de una ambiciosa serie que dramatizará algunos episodios remotos de la historia de España y que se completará con los tomos *El lector de Julio Verne*. (La guerrilla de Cencerro y el Trienio del Terror, Jaén, Sierra Sur, 1947-1949); *Las tres bodas de Manolita*. (El cura de Porlier, el Patronato de Redención de Penas y el nacimiento de la resistencia clandestina contra el franquismo, Madrid, 1940-1950); *Los pacientes del doctor García*. (El fin de la esperanza y la red de evasión de jerarcas nazis dirigida por Clara Stauffer, Madrid-Buenos Aires, 1945-1954); *La madre de Frankenstein*. (Agonía y muerte de Aurora Rodríguez Carballeira en el apogeo de la España nacionalcatólica, Manicomio de Ciempozuelos, Madrid, 1955-1956) y, finalmente, *Mariano en el Bidasoa*. (Los topos de larga duración, la emigración eco-

nómica interior y los 25 años de paz, Castuera, Badajoz – Eibar, Guipúzcoa, 1939-1964). El subtítulo de *Inés y la alegría*, que como todos los de la colección adelanta y resume el contenido de cada entrega, es «El ejército de la Unión Nacional Española y la invasión del valle de Arán, Pirineo de Lérida, 19-27 de octubre de 1944.»

Curiosamente, *Inés y la alegría*, que como toda su producción aparece en el sello Tusquets, la concibió la escritora madrileña como un guión cinematográfico que sin embargo nunca llegó a encontrar un productor que se arriesgase a llevarla a la gran pantalla, lo cual no deja de ser sorprendente en el caso de esa autora cuyas novelas han dado origen a numerosas películas: *Las edades de Lulú*, de Bigas Luna, en 1990; *Malena es un nombre de tango*, de Gerardo Herrero, en 1995; *Aunque tú no lo sepas*, de Juan Vicente Córdoba, en 2000, que era una adaptación del relato «El vocabulario de los balcones», perteneciente a *Modelos de mujer*; *Los aires difíciles*, de Gerardo Herrero, en 2006; *Atlas de geografía humana*, de Azucena Rodríguez, en 2007; y *Castillos de cartón*, de Salvador García Ruiz, en 2009.

Enfrascada en una vorágine de promoción y pese al poco tiempo que le dejan los viajes, las entrevistas, los artículos que escribe para el diario *El País*, las conferencias y su militancia cívica, que la lleva a protagonizar numerosos actos políticos, siempre en apoyo de formaciones de izquierda, Almudena Grandes ha encontrado un momento para hablar de su nueva aventura editorial con *Cuadernos Hipanoamericanos.*

– *¿El amor y la guerra son los dos extremos a los que puede llegar el ser humano? Todo lo que le pasa a los personajes de la novela, tanto los reales como los inventados parece suceder entre esos dos polos.*

– La guerra es el mayor fracaso al que puede llegar una nación, y al mismo tiempo, la peor tragedia que puede afrontar un ser humano. Pero la guerra es también, para un novelista, un tema de

---

«La guerra es el mayor fracaso al que puede llegar una nación y la peor tragedia para un ser humano»

trabajo privilegiado, porque como ya explicó Hemingway a su maestro Scott Fitzgerald en una célebre carta escrita después de terminar *Por quién doblan las campanas*, en tiempos de guerra se afilan, se intensifican y explotan todos los sentimientos humanos, los mejores y los peores. Este carácter de la guerra se manifiesta radicalmente en las historias de amor, porque cada instante puede ser el último. Los amantes no tienen ninguna garantía de estar vivos al día siguiente, y por eso el amor en guerra es mucho más feroz, más generoso y radical que ningún otro. *Inés y la alegría* tiene mucho que ver con esto, porque es, básicamente, una historia de amor en guerra.

– *¿No tuviste miedo de debilitar el mito de Dolóres Ibárruri al hacerla tan humana y revelar su historia de amor con Francisco Antón?*

– Le di muchas vueltas a ese tema, y llegué a preguntarme si tenía derecho a contar una historia cuyos protagonistas se habían esforzado por mantener en la clandestinidad durante tantos años. Al final, me decidí a contarlo por tres razones. La primera es que esa historia de amor, en la medida en que origina la marcha de Antón de Francia a la URSS en 1940, es un factor desencadenante esencial de la invasión de Arán. La segunda es que, si yo la omitía, alguien iba a contarla antes o después. Tras décadas de desinterés por la historia contemporánea de España, ahora hemos llegado a un momento en el que se cuentan todas las historias, y la del amor de Dolores puede contarse de muchas maneras, algunas infames. Y la tercera razón, es que yo creo que la favorece. Es cierto que mi novela puede desmitificar a Dolores, pero lo que destruye es un pedestal polvoriento y fosilizado, antiquísimo, para remitificarla después como una mujer valiente también en lo personal, tan humana como para enamorarse desesperadamente, y modernísima. Yo creo que el amor siempre es revolucionario, y que la pasión por Antón le sienta muy bien a Pasionaria.

– *¿Crees que son tan importantes las emociones privadas a la hora de tener en cuenta cómo se escribe la historia? En la novela,*

«Los amantes no tienen ninguna garantía de estar vivos al día siguiente, por eso el amor en guerra es más feroz, generoso y radical»

si la Pasionaria no se hubiese enamorado nada habría sido igual, el PC en el interior no habría caído en manos de Carmen de Pedro, ni ésta en manos de Monzón, y entonces la invasión del Valle de Arán no se hubiera producido.

– No lo creo, estoy absolutamente convencida de que es así. Los grandes líderes mundiales son seres humanos tan pequeños como los demás, y están sometidos a las tensiones del amor y del odio, de la inseguridad, de la envidia y de sus propios complejos. Inevitablemente, las decisiones que toman están inspiradas por sus sentimientos personales, por más que no suela quedar rastro de ellos en los archivos o en los documentos oficiales. Pero Tolstoi ya decía, en *Guerra y paz*, que las grandes batallas pueden decidirse por cosas muy pequeñas. Un general resfriado o que acaba de descubrir que su mujer le es infiel, no acomete una ofensiva en las mismas condiciones que otro sano y bien casado.

– *¿Una de las grandes tragedias de la Guerra Civil fue la de las familias rotas por causas ideológicas, como la de Inés?*

– Yo creo que la guerra civil fue la gran e incomparable tragedia de España. No es fácil escoger entre sus consecuencias, porque las rupturas y los dramas se multiplicaron en todas las direcciones y en prácticamente todas las familias españolas. Inés rompe con su familia, afronta las consecuencias de esa ruptura, pero conserva la vida. En muchos otros casos, la muerte puso un final abrupto y definitivo a tensiones como la que ella provocó al abrazar el bando contrario a los intereses de su familia.

– *¿Un comunista y un católico de aquellos años se parecen en que ambos idealizaron a sus vírgenes o a sus ídolos, como la Pasionaria? Cuando el personaje de Adela va a ver a Inés, miente diciendo que va a Lourdes, pero va a Toulousse, y allí se le aparece... Dolores Ibárruri.*

– Yo no diría tanto, pero sí es cierto que la sociedad española de entonces se caracterizaba por el fervor ideológico de sus habitantes, religiosos o no. También es verdad que eso fue posible por-

---

«Los grandes líderes mundiales son seres humanos tan pequeños como los demás, sometidos a las tensiones del amor y del odio»

que los españoles de la generación de la República tenían una conciencia política incomparablemente más madura y compleja que la que tenemos ahora, no porque nosotros seamos más listos o más descreídos. Sin embargo, Dolores, aun siendo un icono del proletariado mundial, elevado como tal a los altares de la divinización personal, basaba su prestigio en sus orígenes de mujer del pueblo, a la que le gustaba pisar la calle y hablar con sus camaradas. Ese rasgo la asemeja más, diría yo, a la entronización de José Antonio Primo de Rivera, «el gran ausente» de la España franquista.

– *¿Por qué nunca había oído casi nadie hablar de lo que ocurrió en el Valle de Arán? ¿Contarlo ahora es explicar hasta qué punto fue eficiente la censura franquista y funcionó su sistema propagandístico?*

– En realidad, a ninguno de los poderes que intervinieron en la solución de aquella crisis les interesó nunca que se hablara de Arán. Aunque parezca mentira, poderes tan antagónicos como el estado franquista y la dirección del PCE, las potencias democráticas y Stalin, coincidieron en la estrategia de ocultar la invasión. Para Franco, fue un episodio muy humillante, y además, que un ejército enemigo hubiera cruzado la frontera en plena posguerra porque le había dado la gana, ponía de manifiesto una de las deficiencias estructurales del Régimen, que consiguió tener a los españoles en un puño, pero nunca controló los Pirineos, que fueron durante cuarenta años como la verja de un jardín que los clandestinos de cualquier pelaje, no sólo político, atravesaron en cualquier dirección a su placer. Para la dirección del PCE, Arán fue también un problema, porque no representaba sólo un ataque a Franco, sino también un asalto al poder en el seno del Partido. Alabarla era lo mismo que alabar a Monzón, y hablar simplemente de ella, les obligaba a responder a preguntas incómodas. Los comunistas españoles exiliados en Francia se habían sentido abandonados por sus dirigentes, y nunca les resultó fácil perdonarles que se marcharan a Moscú o a Sudamérica dejándoles en campos

---

«Dolores, aun siendo un icono del proletariado mundial, basaba su prestigio en sus orígenes de mujer del pueblo»

de concentración. Ese factor, que explica la irresistible ascensión de Jesús Monzón en el Partido, explica también por qué no les interesó que se conociera la invasión. Por último, los aliados hicieron un papelón. Sólo unos meses antes, los hombres que entraron en España llevaban su uniforme mientras luchaban para expulsar a los nazis del sur de Francia. Después, Stalin los dejó en la estacada aunque eran antifascistas, y las potencias democráticas hicieron lo mismo mientras seguían luchando contra Hitler. Todos quedaban muy mal, tan mal que lo mejor era que nadie supiera en el otoño de 1944 que todos habían apuntalado en el poder a un dictador militar fascista en España.

– *¿Inés y la alegría es, entre otras cosas, un intento de devolverle a las mujeres el papel en la historia que les robaron los franquistas?*

– Inés representa, en efecto, un modelo de mujer española que surgió y se afianzó durante la República y se perdió después de la guerra. Su trayectoria representa por una parte la tragedia de las mujeres que apenas se habían familiarizado con la libertad, gozando de un estatuto jurídico de los más avanzados del mundo, cuando el franquismo las devolvió al siglo XIX, donde permanecieron durante mucho tiempo. Pero la invasión de Arán, que no salvó a España en la realidad, sí salva a Inés en mi novela. En ese sentido, en el exilio francés, ella pasa a encarnar otro modelo de mujer republicana, trabajadora, tenaz, resistente, capaz de sacar adelante a su familia, de montar un negocio exitoso, de criar a sus hijos en las ausencias de su marido sin perder nunca la fe, la esperanza que, como dicen los versos de Alberti que cito al principio, fue alegría.

– *¿Qué es lo que tanto te fascinó del personaje de Jesús Monzón?*

– A mí, Monzón me parece un personaje fascinante por todas sus costuras. Esa mezcla de aventurero y conspirador, de seductor y dirigente responsable, me pareció cautivadora desde el principio. Lo que más admiro de él es su inteligencia, que a veces se

«Inés representa un modelo de mujer española que surgió y se afianzó durante la República y se perdió después de la guerra»

parece más a la astucia y en otras ocasiones se eleva hasta alturas inusitadas. Intuyo que, en eso, como en su capacidad para convertirse en un hombre de acción cuando era necesario, o su habilidad para explotar su encanto personal, se parece un poco a Negrín, aunque las circunstancias no le dieron la oportunidad de demostrar si esta intuición mía tiene o no alguna base.

– *¿Y de Carmen de Pedro, que siempre tropezaba con la misma piedra pero que con cada tropezón llegaba mucho más lejos de lo que nadie esperaba, tanto a nivel personal como político?*

– Carmen de Pedro es uno de esos personajes, muy interesantes por otro lado, que hacen carrera por casualidad, sólo porque aciertan a estar en el sitio justo en el momento preciso, aunque su oportunidad no sea fruto de su cálculo, sino del puro azar. Por eso se me ocurrió el símil de la hada madrina que ponía a un dirigente en su vida siempre que necesitaba que alguien le sacara las castañas del fuego. Yo la veo como a una mujer aturdida, que se deja llevar pero no sabe muy bien por qué. Siempre necesita depender de alguien, porque no es autosuficiente, y refleja la luz de las personas que tienen cerca, pero no produce ninguna por sí misma.

– *Regalan un recetario con la novela, y la comida es uno de los personajes claves de Inés y la alegría. ¿Es un modo de reivindicar la importancia grande de las cosas pequeñas, o que parecen pequeñas al lado de los grandes acontecimientos históricos?*

– Cuando yo descubrí la invasión de Arán, en las memorias de Manolo Azcárate, la imagen que se formó en mi cabeza fue la de una mujer que iba al encuentro de los guerrilleros, en un caballo cargado con cinco kilos de rosquillas. No sé por qué era así, nunca sé por qué «veo» esas cosas –supongo que si lo supiera, no podría seguir escribiendo– pero el caso es que esa imagen me enseñó dos cosas de Inés cuando no sabía nada de ella. Primero, que era una señorita de buena familia, puesto que sabía montar. Después, que era cocinera, porque sabía hacer rosquillas. Estos dos detalles determinaron en buena medida no sólo el personaje de Inés, sino la propia novela, porque, efectivamente, el punto de vista que

---

«Admiro en Monzón su inteligencia, que a veces se parece a la astucia y en otras ocasiones se eleva»

elegí para contar esta historia no fue el de los poderosos que tomaban decisiones lejos de Arán, sino el de los hombres que cruzaron la frontera para ocupar el valle, los peones de la operación militar.

– *¿Qué habría pensado tu maestro Galdós de esta novela?*

– Rafael Reig escribió en un artículo que estaba seguro de que a don Benito le habría gustado. A mí me encanta pensar que habría sido así, porque tanto ésta como las otras novelas de mis «Episodios...», pretenden, como la misma palabra indica, adoptar el modelo galdosiano de los *Episodios Nacionales* para contar, en la medida de mis limitaciones, 25 años de la dictadura franquista, entre el 1939 y 1964, por medio de historias de ficción que encajan en el marco de un acontecimiento histórico real, de manera que los personajes auténticos de la Historia con mayúscula, interactúen con los personajes inventados de mi historia de ficción dentro de cada novela. Es un homenaje al proyecto de don Benito, que ya retomó, entre otros, Max Aub al escribir *El laberinto mágico*. Para mí, no existe una tradición mejor y al mismo tiempo, es una forma de gritar ¡viva Galdós!

– *Es curioso que tres mujeres tan distintas como la Pasionaria, Carmen de Pedro e Inés se parezcan tanto en sus debilidades. ¿Es el amor el talón de Aquiles de las mujeres, incluso de las más fuertes?*

– El amor no es un talón de Aquiles, sino algo mucho más poderoso, un puro estado de gracia que no tiene que ver con la debilidad, sino con la suerte. Eso es lo que lo hace tan irresistible, y por eso puede modificar trayectorias, cambiar destinos personales de forma definitiva en muy poco tiempo. No creo que esa condición sea exclusiva de las mujeres, ni que tenga nada que ver con la fortaleza. Cualquier persona, hombre o mujer, gana mucho estando enamorada, y por eso afronta sin demasiada tristeza las pérdidas que esa circunstancia pueda provocar. Creo que la debilidad amorosa femenina es un mito cultural, una convención ori-

---

«En muchas de mis novelas pretendo adoptar el modelo galdosiano. Para mí no existe una tradición mejor»

ginada por el hecho de que, durante siglos, las mujeres no han tenido acceso alguno a los espacios públicos. En el hogar, que era su único territorio, dependían hasta económicamente del hombre que estuviera a su lado. Al cambiar las condiciones de vida de las mujeres, ha cambiado también su relación con el amor, que ahora es sólo eso, amor, y no una profesión, ni un medio de vida.

– *¿Te gustan los hombres que se muerden la lengua, como Galán?*

– Cuando Luis García Montero se enfada, se muerde la lengua y le da puñetazos al aire, exactamente igual que Galán.

– *¿Crees que un convento es la peor de las cárceles, como piensa Inés?*

– No siempre, no necesariamente, pero en la España de los años 40, seguramente sí, un convento era peor que una cárcel para una presa política republicana. En la cárcel, Inés tiene compañeras, amigas, hasta maneras de resistir. Las presas podían convivir, compartir cosas, pero los conventos eran peores que las cárceles porque imponían la soledad, un aislamiento semejante a vivir en el puesto de mando del ejército enemigo.

– *¿Lo peor de las dictaduras es que le meten el miedo a la libertad a los ciudadanos? El episodio de los presos forzados del Plan de Redención de Penas que al ser liberados lo único que quieren es esconderse, en lugar de luchar, resulta demoledor.*

– Si, yo creo que las dictaduras son regímenes viles, que envilecen a sus súbditos, y ese episodio, que sucedió en la realidad aunque yo lo haya modificado, cambiando el lugar y la fecha en que sucedió, lo demuestra. La corrupción del poder produce ciudadanos corruptos; la crueldad, ciudadanos crueles, y el terror, ciudadanos poseídos por el miedo. Esa fue la historia de España durante, cómo mínimo, las dos primeras décadas y media del franquismo.

– *¿Por qué has decidido hacer toda una serie de novelas y cómo se afronta un trabajo de esas dimensiones? ¿Y si entre tanto se te ocurre una novela que no tenga nada que ver con este proyecto?*

«La corrupción del poder produce ciudadanos corruptos; la crueldad, crueles; el terror, ciudadanos poseídos por el miedo»

–Cuando escribí *El corazón helado* me enganché a la Historia Contemporánea de España. Quiero decir que no leía, ni sigo leyendo, para documentar o buscar historias que escribir, sino simplemente para saber, para comprender. En ese proceso, que dura ya más de ocho años, me fui encontrando con historias fascinantes, que no podía incluir en aquella novela porque, si había decidido contar el exilio, no podía contar la posguerra desde el interior. Tardé mucho tiempo en averiguar para qué «guardaba» yo todas esas historias, pero cuando empezaron a pesarme demasiado, comprendí que tenía que hacer novelas con ellas. Me salieron seis, y después, acordarme de Galdós fue muy fácil, porque nunca jamás se me olvida. Si se me ocurre escribir otra novela, y no resisto la tentación de hacerlo, la escribiré, pero no creo que eso ocurra, porque para mí, estos seis libros son una obra en sí.

Lo serán, sin duda, porque no hace falta más que hablar con Almudena Grandes para darse cuenta de que a su talento se le añaden una claridad de ideas y una voluntad de hierro que han hecho posible su ya larga y creciente carrera literaria y que también propiciarán que este ambicioso proyecto que en su versión completa estará compuesto por cerca de seis mil páginas, salga adelante

«No leía, ni sigo leyendo, para documentar o buscar historias que escribir, sino simplemente para saber»


H
Biblioteca



Más allá de la apariencia y de lo físico

Ramón Acín

La historia de *Tan cerca del aire*, última novela de Gustavo Martín Garzo y premio «Ciudad de Torrevieja» en su IX convocatoria (2010), comienza como lo hacen los cuentos populares: Jonás, huérfano de madre, al enfermar su padre, queda obligado a desempeñar labores de cartero, supliendo a su progenitor en el oficio. Es decir, a la ausencia de su madre, se une otra trascendente anormalidad en su vida de niño: el hecho de afrontar la vida antes de tiempo y, por tanto, la aceptación, también, del aislamiento y, en principio, de la ruptura con la ingenuidad del mundo infantil. Jonás, de esta forma, al igual que les ocurre a los protagonistas de los cuentos populares, aparece como un ser diferente al estar privado de ciertos elementos propios a la generalidad, y, por tanto, es un ser anómalo.

Es a partir de esa anomalía de la orfandad sobre la que Martín Garzo levanta su edificio narrativo, puesto que la presencia de ésta permite no sólo la entrada en tromba del vuelo imaginativo, sino que, al tiempo, en su devenir, posibilita también asiento a preguntas universales y, en consecuencia, básicas para el ser humano quien, con ellas, intenta rebajar la angustia que le destila su existencia. Interrogantes –por lo general sin respuesta; al menos, sin una respuesta cerrada y precisa– acerca del sentido de la vida, sobre qué y quienes somos, acerca del por qué de la muerte, en torno a la infelicidad o, entre otras varias, sobre en qué consiste el amor.

Gustavo Martín Garzo: *Tan cerca del aire*. Plaza y Janés, Barcelona, 2010.

Esta incipiente ligazón con el mundo de los cuentos se refuerza en la novela con la presencia de otros aspectos. Por un lado, con la forma comunicativa de la historia central que se asienta en la oralidad. Una oralidad que viene dada – con la ausencia de los padres de Jonás– por el relato que doña Paula, recordando tiempos pasados, le cuenta al muchacho. Relato que es posible gracias a la íntima relación que, con los progenitores del joven, sotuvo doña Paula. Una circunstancia que, además, permitirá a Jonás ahondar en su identidad y, también, por la proximidad comunicativa que contiene lo oral, ayudará a apuntalar la transición entre realidad y ficción, borrando casi sus fronteras delimitadoras para, tal como se apunta en la sinopsis de la novela, «vivir la fantasía, soñar la realidad». Por otro lado, con el uso del viejo esquema temático de las metamorfosis; un esquema capaz de retrotraernos no sólo al peculiar ámbito de los cuentos, sino de adentrarnos en el mundo de los mitos y de las viejas historias que hunden sus raíces en la noche de los tiempos y en el mar de la tradición.

Con todo lo anterior, no es de extrañar que la lectura de *Tan cerca del aire* adopte rápidamente un aire de permeabilidad en todo lo que concierne a la delimitación entre ficción y realidad. Y que Jonás y su madre, Gabriela, principales personajes, participen igualmente de esa condición permeable que impregna toda la novela, con lo que ambos, al mismo tiempo, pueden formar parte tanto de la realidad tangible y de la evanescencia que es propia a la fantasía, adentrando así al lector en «el mundo callado que hay entre la realidad y los sueños» (pág. 296) o en el mundo que habita de espaldas a los hombres y a su racionalidad. En *Tan cerca del aire*, la realidad y la fantasía aparecen como hermanas que se agitan continuamente mientras se roban la una a la otra, con la razón y la inocencia luchando a brazo partido. Gracias a este bullir de imaginación y razón, con sus fronteras difuminadas, se aceptan, en la novela, los viajes de ida y vuelta de las respectivas metamorfosis –ave/mujer, ser humano/ave– que inoculan, en muchas ocasiones, un halo fantástico e imaginativo a su lectura, la cual, sin chirriar, se inclina gratamente hacia el misterio.

También el protagonismo de un niño refuerza todo lo anterior. Gracias a este protagonismo, la novela enlaza con la realidad ingenua del mundo infantil, dado que refleja tanto la creencia e imagi-

nación del niño mientras escucha el relato de su pasado familiar, vital para su futuro (Jonás), como la voz anciana que se lo relata mientras lo va evocando (Laura). Un mundo en el que todo será posible, porque en él no sólo importa la hegemonía del hombre racional, sino todo cuanto rodea a éste, puesto que la vida, tal como se dice en la obra, está llena de estancias encantadas y lugares malditos que se alejan de las normas de la razón. Con la hegemonía de la razón y su dominio algo del mundo muere. Es decir, que sólo se está vivo del todo cuando se es niño, cuando la razón y la imaginación caminan hermanadas. Y sucede así porque también hay vida en el corazón de la oscuridad y de lo desconocido, en el corazón de todo aquello que no captan los sentidos y que la razón desecha.

Por otra parte, la infancia es la etapa de la vida más propicia al vuelo imaginativo, además de la etapa clave que mejor alimenta a la fantasía, al tiempo que es, también, una época que actúa como un inmenso receptáculo. En la infancia, mediante las historias y cuentos que provienen de los ancestros –oralidad–, no sólo se dispara el mundo imaginativo, sino que se acepta el peso y enseñanzas de la tradición. Y, gracias a esta aceptación, se tienden los puentes necesarios para comenzar el abordaje de la vida adulta. Con todo ello cuadra la presencia de Jonás en la novela, quien así, al escuchar el relato de Laura, la amiga de sus padres, abandona su letargo infantil, clarifica misterios, accede a su identidad y navega de lleno entre los grandes problemas de su existencia, intentando responderse el aluvión de interrogantes que le caen encima. Y descubre que la vida que late debajo de lo cotidiano y que él desconocía es tan importante o más que la que vive.

Gustavo Martín Garzo, conocedor de la literatura clásica, amante de mundos mágicos y escritor que maneja la psicología a la perfección –no en vano fue su profesión durante un tiempo–, ha sabido crear también una atmósfera adecuada para acompañar al tema de la mutación animal/ser humano y viceversa –con guiños muy acertados como la referencia clásica de «Leda y el cisne», por ejemplo–. Una atmósfera que, además, concuerda con la localización espacial de la novela, situada en un territorio fácilmente reconocible para el lector español. El norte de España, con su frondosa naturaleza, su lluvia portadora de melancolía o, entre otros

varios aspectos, la desmesura del mar, se configura como un espacio acertado en lo físico, al igual que lo es también en lo imaginativo, puesto que es un territorio propenso a la creencia de seres mutables y misteriosos como las xanas, las ninfas o las hadas –al menos, así se desprende del sustrato tradicional y de la literatura popular de la cornisa cantábrica– Otro aspecto, por tanto, que ayuda en la asimilación de la verosimilitud que persigue la novela al desarrollar la mutación de garza en mujer o viceversa.

La naturaleza –esencial en el bucolismo y en la literatura popular– se convierte con la presencia del bosque, el humedal, los campos... y las bandadas de garzas en otro protagonista clave. La naturaleza desempeña un papel semejante al de Laura cuando relata el pasado familiar de Jonás, dado que le permite desbrozar el camino hacia el conocimiento de la identidad. La identidad, su problemática, es otra de las temáticas claves de *Tan cerca del aire* y, en concreto, la de su falsedad. Ello es así porque el ser humano no responde sólo a una única personalidad, sino que encierra varias en su interior. La naturaleza actúa como un protagonista silencioso que acompaña el devenir y los cambios de Jonás, apareciendo siempre vital y potente, pues nunca deja de bullir con sus ríos de olores, colores, imágenes, sensaciones, sabores... La atmósfera que envuelve y en la que se acomoda *Tan cerca del aire* es el calor y el latido plural de los sentidos que se debaten entre la realidad y el deseo, entre la quimera y la crudeza de la vida, entre el miedo y la valentía... es decir, la naturaleza es el encuentro de un mar de voces y, a la postre, un cuento plural, infinito, misterioso e inimaginable.

Tan cerca del aire, además de caminar por un territorio físico, nos adentra en esa naturaleza que existe más allá de las historias aportadas por los sentidos y que las que dibuja la razón; es decir, nos acerca a lo silenciado u oculto, donde caben deseos, misterios, sueños... el mundo plural que habita a nuestro lado y en nuestro interior. Pero, al mismo tiempo, esta naturaleza protagonista y acompañante presenta también un enorme poso de documentación. En especial, una documentación sobre la vida y costumbre de los animales del bosque y, en particular, sobre las garzas con las que Jonás y Gabriela tienen tanto que ver. Se trata de una suma de imágenes perfecta, documentada y científica, en cuanto a vuelos,

migraciones, tiempos, fenómenos atmosféricos y demás hábitos de las garzas y del hábitat en el moran. Una documentación abundante y de fondo que no rompe el grato discurrir narrativo, porque Martín Garzo ha sabido integrarla en la narración formando parte, como un elemento más, de la metamorfosis física y psíquica de Jonás –sentimientos, emociones y reflexiones de la mutación–. Así la naturaleza se puebla de vida y, con ello, muestra e ilumina la otra vida, la que queda oculta al ojo y la razón del ser humano. Una circunstancia que apoya y da fuerza a la permeabilidad ya comentada.

Tan cerca del aire es un libro culto, escrito con la elegancia ya habitual del autor, que enlaza con la literatura clásica –metamorfosis– y el mundo de los mitos, a la que vez se asienta en lo popular –leyendas de hombres criados por animales, por ejemplo– posibilitando la presencia fructífera de temas trascendentes para el ser humano, espacialmente el anhelo y la búsqueda de la felicidad y la importancia del amor, motor de vida.

El amor es una metamorfosis que ilumina, pues gracias a él, los humanos tomamos conciencia de que somos otro, de que tenemos más identidades que la aparente y conformada por los sentidos y la razón. El amor nos lleva hacia el otro y nos transforma. Eso es lo que les sucede a Jonás y Gabriela, protagonistas de la historia y claros ejemplos de la mutación resultante que contiene el amor. Éste es la fuerza que permite a ambos personajes descubrir las identidades ocultas que existen en su interior; identidades que pueden, además, acarrearles la felicidad. E identidades que, también, les hace sentirse completos –son seres humanos y garzas– y vivos frente al concepto incompleto de su sola identidad –como ser humano o como garza– antes de las metamorfosis respectivas. Y ello es así porque el amor «todo lo mezcla: lo alto y lo bajo. La verdad y el sueño, las palabras y las cosas, la mentira y la verdad» (pág. 44). Y porque el amor «nos lleva a lugares extraños, donde todo es posible, que los animales estén en el mundo de los hombres, escuchar voces de los muertos, traernos cosas de los sueños» (pág. 117). El amor es una energía que nos lleva por derroteros imprevistos, donde se confunden realidad y deseo, imaginación y vida, pasión y razón, ruido y silencio... ofreciendo una nueva y distinta óptica de la vida, una mirada especial para encarar la vida

–sostenida en la bella y elegante escritura de Gustavo Martín Garzo– y observar todo cuanto rodea a ésta. Con el sabor de la tradición, el placer de la buena literatura y la ingenuidad infantil que aúna imaginación y sentidos

La ciudad de los extravíos

Blas Matamoro

Así, en plural, tituló Paul Morand su libro sobre Venecia. Y, en efecto, al igual que su embrollado laberinto de aceras y canales, *campi* y puentes, la ciudad adriática, primorosa audacia del más disparatado urbanismo, es muchas sin acabar de ser una y la misma. ¿Esplendorosa, ruinosa, estética, canalla, bizantina, renacentista, mercachifle, barroca, señorial, carnavalesca? No es una armoniosa conjunción de diferencias sino una suerte de espejo de escaparate donde cada cual elige el perfil que prefiere, en tanto la maloliente y ducal Señoría, calla, como el agua muerta de sus riachos.

En esta trama suculenta y trajinada, Jaime Fernández ha seleccionado dos modelos de venecianismo, distantes en tiempos, lenguas y opciones artísticas: *El mercader de Venecia* de Shakespeare y *La muerte en Venecia* de Thomas Mann. En tiempos del inglés, la ciudad todavía era rutilante en clave del barroquismo del arquitecto Longhena. Cuando Mann la escoge, es ya una soberbiosa ruina con una población pobre mirada por unos turistas eruditos y pudientes. La había visitado Byron y la manipulaba D´Annunzio.

El paralelo era difícil y Fernández lo ha resuelto con paciencia inteligente. Ha observado que ambas obras tienen –la una en clave de comedia dramática con final digamos que feliz, la otra en un código de tragedia grotesca– parecidos estructurales. En Shakespeare, un comerciante endeudado con un usurero judío, renuncia al amor de su efebo. En Mann, un escritor solitario, austero, neurasténico y en el umbral de la vejez, renuncia a Tadzio, otro efebo,

---

Jaime Fernández: *La ciudad de los extravíos. Visiones venecianas de Shakespeare y Thomas Mann*. Fórcola, Madrid, 2010.

al que persigue con sus miradas, sin dirigirle una sola palabra, por el ovillo de pasadizos venecianos. Antonio y Aschenbach son dos burgueses acomodados a su lugar social pero acicateados por el deseo que siempre anhela llegar más allá (¿más allá de dónde y hasta dónde?) de modo que se quedan en un espacio sufridamente asocial. Shakespeare es barroco y anuncia a cierto romanticismo. Mann es la secuencia enésima de las herencias románticas. Venecia, ciudad única, extravagancia lujosa de varias civilizaciones, les vale como escenografía precisa de esa deriva existencial que acaba en errancia. Antonio, descolgado de sus semejantes y Aschenbach, aislado definitivamente del mundo y del tiempo por la muerte.

Una conciliación formal cierra ambas historias. El amante de Antonio se casa con una muchacha que ayuda a la defensa de Antonio ante la justicia ducal, travestida de varón y ejerciendo de abogado, en tanto el judío Shylock se convierte al catolicismo. Aschenbach muere recogiendo el homenaje póstumo del público letrado, los críticos y los periodistas. Pero ambos han visto alejarse inexorablemente las figuras de sus seres amados.

¿Se engañó Antonio al creer que Bassanio lo amaba y no simplemente que planeaba escalar posiciones sociales e instalarse en el matrimonio «normal»? ¿Se engañó Aschenbach al creerse enamorado de una imagen que bien podría ser un retrato sin cuerpo, una engañifa de su imaginación? El hecho de que ambas ficciones se sitúen en Venecia, sostiene el autor, ofrece a las dos historias un cierre en falso, una ambigüedad que intensifica su mensaje estético. Venecia es, desde luego, de una ambigüedad elocuente, si es que tal oxímoron significa algo. Es una ciudad que no lo es, es la capital de un reino inexistente, es una exhibición de estéticas visuales que difícilmente se pueden considerar venecianas y, sin embargo, al igual que el deseo, es algo único e inconfundible.

La investigación de Fernández se parece, felizmente, a un paseo por Venecia. Uno se pierde en callejas que no llevan a ninguna parte y, sin embargo, llega siempre a alguna parte, ilustremente servida por una iglesia, un palacio, un teatro. Cuando cree haber dado con un monumento, el gusto bizantino por la miniatura incrustada en la muralla lo desoruienta y es cuando saca la lupa y mira una grieta en la escayola.

Así, Shakespeare nos lleva al Libro de Job y a la pintura de Van Eyck, y Mann nos empuja a los poemas homoeróticos de Von Platen, al intelectual y político judío Walter Rathenau –primera víctima mortal de los nazis– , al paradigmático extraviado romántico en el mundo ordenado de la burguesía que es el Tonio Kröger del propio Mann y a la película homónima de Visconti donde, para colmo de superposiciones venecianas, el personaje escritor del escritor real se convierte en un músico que ha compuesto las sinfonías de Gustav Mahler.

Oportunamente, en el título del libro se alude a la cualidad definitoria que, para Fernández, tiene Venecia: el extravío. Extraviarse es errar el camino, es convertir el sendero en una encerrona, es perder el rumbo pero, además, es encontrar lo que no se busca – o no se cree buscar, o no se sabe conscientemente que se está buscando – y este ejercicio de despiste es la creación artística. Invención, invento, lo extraño vuelto familiar, la súbita belleza de lo siniestro.

Venecia es suntuosa y pestífera, atrae hacia la muerte mas, por añadidura, es una gigantesca obra de arte. Huele a agua estancada y brilla como una alhaja. De la mano de Shakespeare y de Mann, el autor cumple ese retorcido peregrinaje que algunos –estoy recordando al director de orquesta y compositor Giuseppe Sinopoli, a propósito de Wagner y su *Parsifal*– consideran una trayectoria iniciática. Las iniciaciones tienen siempre algo de misterio y si media Venecia, mucho de teatral. Shakespeare, por eso, pone la fábula en un escenario y Mann se vale de la escenografía veneciana para montar el mal paso final de Aschenbach, teñido, pintarrajeado y jadeante, viajero hacia el país tropical de la vida no vivida y atrapado por la funeral tentación de un túmulo donde el chiquilín polaco mima la belleza inmortal de un dios griego.

De manera ordenada, como un experto guía de turismo, Fernández ha sabido pasearse sin rumbo por la Venecia de los dos maestros, lejanos y parecidos, convirtiendo ante la atención del turista – el lector – el devaneo en itinerario. Y esa sí que es la revelación iniciática que propuso Sinopoli: descubrir los sutiles signos que, eludidos por las pisadas de los visitantes que llevan su desatención hasta la fatiga, están indicando un posible cañamazo de sentidos. Sobre él, este texto sostenido por un cojín de textos, nos

reúne en la más difícil de las dispersiones, convirtiéndola en colección: la dispersión de minúsculos trozos de mosaico veneciano que, un día de intensa luz solar, relumbraron con pretensiones áureas en el fango de un canal ©

Héroes

Elena Medel

En la «Nota autobibliográfica» que cierra *Todo lo que se llevó el diablo*, Javier Pérez Andújar (Sant Adrià de Besòs, 1965) se refiere a David Bowie como uno de los puntales de la banda sonora de esta novela. No resulta por tanto gratuito –tampoco parece mal traído el guiño a la cultura *pop*, a cuyo peso me referiré más adelante– recordar *Héroes*, esa canción que enfrenta la épica de la voz con la atmósfera tranquila de su música, como si cada elemento transitara un camino diferente. Algo así ocurre en esta novela: existe un paisaje –muchos paisajes, en realidad: el Madrid de 1935, Barcelona y Bruselas décadas más tarde–, el de la España seca y pobre a la que se dirigían los hombres y mujeres de las Misiones Pedagógicas, y en esa atmósfera tranquila gritan unos y gritan otras. Otros más que menos, claro, y todos por razones diferentes: Velasco Flaínez y Agustina Haro gritan en la fonda, grita el alcalde don Melitón a los misioneros, y gritan los curas, y los anarquistas, y los niños de los pueblos gritan de hambre, y sus padres y madres con el estómago vacío, y los profesores que gritan sin libros ni tizas ni pizarras tan siquiera.

Igual que sucedió en su primera y muy recomendable novela, *Los príncipes valientes* (Tusquets, Barcelona, 2007), Javier Pérez Andújar apuesta por los héroes de andar por casa: quienes se jugaron en este caso la vida, en otros su tiempo y su talento –que era muchísimo–, para construir una España mejor. Nos han contado las Misiones Pedagógicas por ensayos y documentales, por magníficas exposiciones –inolvidable la que la SECC organizó para festejar su 75 aniversario–, se ha escrito alguna novela anterior sobre este impulso idealista, pero en todo caso Pérez Andújar nos lo presenta como nunca antes: aventuras de capa y espada sustitu-

---

Javier Pérez Andujar: *Todo lo que se llevó el diablo*. Tusquets, Barcelona, 2010.

yendo el acero por una Star, caballeros del antifaz en pro de la alfabetización de los hombres y mujeres del país...

Todo lo que se llevó el diablo se plantea como una orgía de muñecas rusas: historias dentro de historias, personajes-Guadiana que aparecen y se esfuman y otra vez se asoman con estruendo, diarios y pequeñas narraciones populares dentro de todas las historias. El hilo-contenedor es el viaje de cuatro misioneros a una aldea de la zamorana sierra de la Culebra: un conductor, un maestro y dos maestras. Sabemos qué ocurrió antes a una de ellas, María Luisa Pickman, que bregó con sus padres para obtener el permiso de viaje; por las lecturas del señor Aquilino, progenitor orgulloso, sabremos de las andanzas de El Caruso y sus compinches, entre ellos Orfilio –nuestro particular Orfeo, regresado del inframundo, ¿o no?–, del que no nos olvidaremos porque combinará el hola y el adiós a ritmo frenético. Sabemos poco después de Velasco Flaínez, el adolescente lobero cuyo padre murió, cuyo abuelo murió, y cuyo tío vive –se supone–, y a comprobarlo se lanza, y en su búsqueda se cruza primero con La Barraca, después con nuestros animosos misioneros, y continuará. Y en estas que sabemos de Paco Castañón, el vendedor ambulante de tebeos que monta en su Volvo 121 nada más conocer la muerte de Arcos Paulín, el misterioso dibujante exiliado que una mañana, en 1935, condujo un camión desde la sede del Patronato hasta la –se cierra el Círculo, o casi– zamorana sierra de la Culebra.

Cuatro elementos obsesionan al autor: la acción, el humor, la emoción y lo popular. El primero se describe pronto, como quisiera el propio Pérez Andújar, y es que siempre ocurre algo en *Todo lo que se llevó el diablo*, y algo decisivo: nunca respira el lector, ni en algunos brevísimos pasajes que enlazan nombres y fechas y pudieran alejarle de la trama, las subtramas y las de más allá. Se empapan de giros de argumento, se marchan por las ramas, enganchan con el tronco y otra vez a narrar, y siempre así, siempre ocurre algo, siempre algo decisivo.

El humor es el puente por el que esta novela cruza de la epopeya a la aventura, cerca del recodo de lo popular. Desde la cómica –en algunos casos rondando la caricatura– elección de los nombres, como el de Espiridión González –que es el novio de María Luisa, «aunque para abreviar me llaman Espiri González»– a los

episodios de Reposiano con la morfina, a la pronta cumbre de esta veta en la novela: las quince páginas desternillantes que abordan el encuentro entre Velasco Flaínez con Tomás Navarro Tomás y Alonso Zamora Vicente, en plena investigación para el *Atlas Lingüístico de la Península Ibérica*, que se han «echado al monte en busca de la música del idioma», y claman con alborozo: «¡qué diptongos tan bonitos da el español!». Y cómo olvidar el encuentro entre Maruja y Reposiano en una casetilla, en el que ella celebra «menuda chimenea tienes», y él replica «chimenea de mi fábrica de amor», y antes otros tantos párrafos y diálogos de aquí te pillo y aquí te mato en la Segunda República. Y perlas sueltas y repletas de ingenio, que lucen en la prosa vivísima del autor: casi greguerías, como que «Azaña es el capitán Nemo de la República», «cada hombre es un papel con una frase dentro, como un pastelillo chino» –en referencia al último verso de Antonio Machado–, o la pregunta acerca de si «habrá otra cosa más democrática» que figurar «en una lista electoral», y su respuesta por parte del ya viejo Reposiano Guitarra: «¡sí! Un nombre en una guía de teléfonos». Hallazgos que emparentan a *Todo lo que se llevó el diablo* con la otra gran novela sobre los intelectuales de esa época: *Fabulosas narraciones por historias*, de Antonio Orejudo (Tusquets, reeditada en 2007), y que transcurre en la Residencia de Estudiantes.

Todo lo que se llevó el diablo es, también, una novela de homenajes, de emociones: el tributo a unos inconscientes que creyeron en la cultura como motor de cambio. Los halagos por parte de los personajes a María Zambrano –«es de lo mejor que tiene esta nación»– y María Moliner –«la mejor coordinadora de las bibliotecas es la de la zona de Valencia, una mujer muy lista»–, el retrato de Federico García Lorca al mando de La Barraca, las referencias a Joaquín Costa y a Manuel Bartolomé Cossío... Y muchos otros nombres que se mencionan con cariño y respeto, y que se resumirían en el parecer de don Aladino –el maestro del pueblo– sobre Luis Bello: «pertenece a la nueva religión que ha fundado don Antonio Machado (...), la religión de los hombres buenos».

Sin embargo, y aunque pareciera que Pérez Andújar se instala por sus referencias en la alta cultura, nada más lejos: *Todo lo que*

se llevó el diablo está escrita a ras de suelo. En ella gozan de una importancia capital las referencias *pop*, en consonancia con su novela anterior: toda la historia de Paco Castañón y Arcos Paulín, con la subtrama construida en torno a su vida tras las Misiones, y su fascinante trabajo –entre la realidad y la ficción– como Paul d'Arc en las más prestigiosas editoriales de tebeos belgas; amén de la abnegada pasión del librero por el mundo del cómic, llevándole a repetir un viaje de tantos kilómetros con tal de arrojar luz a la historia del antiguo chófer. Y el primer tramo del undécimo capítulo, en el que Maruja advierte a Reposiano que «toda esa literatura» a la que se refiere «está cambiando»: «ya no se llevan», continúa ella, «los folletines de Pablo Féval, ni las andanzas de Dick Turpin, ni las novelas de Julio Verne o de Laurie». Maruja le habla de Fu-Manchú, y él le responde que «todo eso» lo «ha empezado a imprimir la editorial Molino, en la Biblioteca Oro». «En Barcelona», concluye Reposiano, «van en todo un paso por delante». Conversan, e intercambian apellidos y recomendaciones, empiezan a tejer el final que Pérez Andújar les reserva... Y el relato de Periquito y Mariquita que Velasco Flaínez –el autor lo introduce de forma hermosísima y sencilla: «estiró las piernas cuanto pudo, se tendió hacia atrás y clavando las palmas de las manos en la tierra se puso a explicar su cuento»– comparte con Espiri González, o la leyenda hecha carne y hecha personaje de Delfín el Aparecido.

«¿Qué es lo que más recuerdo de nuestras Misiones Pedagógicas?», se preguntará Reposiano Guitarra. «Cuando nos íbamos de los pueblos y los viejos nos besaban las manos», escribirá a continuación. El mérito de un gran narrador no consiste en retorcer una estructura hasta desconcertar al lector y expulsarlo de la narración, sino en andamiar lo contado de forma que le permitamos caminar a gran altura, sin miedo, disfrutando la experiencia. *Todo lo que se llevó el diablo* ofrece varias lecturas, interpretaciones en diversos planos –el mero entretenimiento, el aprendizaje histórico, el análisis, la mirada atrás–, y exhibe sobre todo una considerable sabiduría formal: una jarrón roto en mil trizas, que Javier Pérez Andújar ha recompuesto como si nada hubiera ocurrido. La novela y todas las narraciones que incluye fluyen imparables, los personajes que exhiben cada uno su historia, y que

comparten otras tantas con los otros personajes... He disfrutado muchísimo con las peripecias de estos héroes de buen corazón y mala suerte. Con las gafas de la crítica, *Todo lo que se llevó el diablo* es una novela para aplaudir; con las de la lectora, Javier Pérez Andújar es un escritor con el que entusiasmarse

El arte y el artista en *La luz es más antigua que el amor*

Norma Sturniolo

Ricardo Menéndez Salmón (Gijón, 1971) reflexiona en *La luz es más antigua que el amor* (Seix Barral, 2010) sobre temas como la trascendencia de la obra de arte, su posibilidad de pervivencia, el proceso de creación artística, los deseos, tensiones y angustias del artista, los límites del lenguaje y la posibilidad del conocimiento. Podríamos decir que se trata de una novela de ideas o de una metanovela porque en ella se desvelan los entresijos de la narración y hay referencias al discurso narrativo que trata de sí mismo, incluso, podríamos hablar de antinovela, denominación que le gustaría al personaje cortazariano Morelli. También se podría sugerir que es un ensayo filosófico expresado literariamente. El autor de *La trilogía del mal* ha declarado al respecto: «El primer impulso, al iniciar este libro, fue de escribir un ensayo sobre la obra de Rothko. El ensayo se fue contaminando de ficción hasta el punto de que la propia personalidad de Rothko acabó convirtiéndose en algo que es fruto de la imaginación»[1]. La complejidad de este último libro de Menéndez Salmón no acaba aquí. También en *La luz es más antigua que el amor* se encuentran textos de carácter autobiográfico y hasta podríamos hablar de una

---

Ricardo Menéndez Salmón: *La luz es más antigua que el amor*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 2010.

[1] Entrevista realizada a R.Menéndez Salmón en el *ABC Cultural* por Sergio Daniel Bote el 29/09/2010.

autoprofecía debido al reconocimiento que en la novela se depara al propio autor. Por incluir todas esas formas expresivas y también por aparecer publicado en una colección de narrativa, opto por llamar novela a *La luz es más antigua que el amor*. Hace mucho tiempo que sabemos que la novela es un cajón de sastre donde todo cabe. Ya Baroja en 1925 había dicho: «Cada tipo de novela tiene su clase de esqueleto, su forma de armazón y algunas se caracterizan precisamente por no tenerlo, porque no son biológicamente un animal vertebrado sino invertebrado». Y en el siglo XVII, en la que se considera el inicio de la novela moderna, *Don Quijote*, encontramos una sustanciosa explicación referida a la novela de caballerías pero que es extensiva a ese género flexible que es la novela y que la propia narración cervantina ejemplifica. Allí el personaje del canónigo en el capítulo XLVIII de la primera parte, se refiere a la *escritura desatada* en la que «el autor puede mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria».

Dadas las características del universo explorado por Menéndez Salmón es lógico que se apele a lo metaliterario porque se está buceando en el mundo de la creación artística y del artista. Se hace partícipe al lector de los mecanismos de la narración y del proceso en el que se halla inmerso el creador de la misma, un claro alter ego del autor. Incluso se llega a desvelar –o eso parece, a no ser que se trate de una ficción– lo que podría ser un origen lejano de *La luz es más antigua que el amor*, la semilla que podría encontrarse en una redacción escolar.

La novela no presenta una estructura lineal. Hay espacios y tiempos diferentes, un juego de avances y retrocesos en el cual junto a la reflexión de tipo filosófico se crea un cierto suspense novelesco. Las diferentes historias que se desarrollan en el siglo XIV, XX y XXI con distintos personajes como protagonistas de las mismas tienen un hilo conductor en el nivel de las ideas y en el de la anécdota. A medida que avanzamos en la lectura, vamos descubriendo el sentido que une a las mismas y, después de transitar por el reino de la preguntas, en las últimas páginas hallamos una respuesta.

La función del arte

La cita que encabeza *La luz es más antigua que el amor* está extraída de la novela del escritor estadounidense William Gaddis titulada *Los reconocimientos* que tiene como protagonista a un pintor acuciado por la búsqueda de la belleza. Gaddis critica el mercantilismo del mundo del arte que coarta la actividad creativa. La cita está constituida por una serie de oraciones interrogativas. Constituye, pues, un pórtico perfecto a la novela.

Los personajes de *La luz es más anigua que el amor*, además de Bocanegra, escritor de la novela homónima, son tres pintores diferentes, dos ficticios, Adriano de Robertis (pintor renacentista), Vsévolod Semiasin (pintor que muere en nuestro siglo XXI), y uno real, Mark Rothko, (1903-1970). Todos tienen en común ser artistas y sufrir las arbitrariedades del poder (la Iglesia, el Estado y el Mercado) que siempre ha querido suprimir la libertad creadora. El artista y su arte socavan los cimientos de lo establecido, abren una grieta en un mundo de apariencias y hacen surgir la sospecha del poderoso. Los personaje de Menéndez Salmón viven anécdotas que alejan al lector de cualquier goce narcotizante. Se ven atenazados por las angustias y tensiones propias de la creación. El personaje del escritor, por ejemplo, tiene un deseo absolutista, un afán de escribirlo todo, que sabe que está abocado al fracaso. Pero además de padecer las tensiones propias de la creación, se ven acosados por un mundo que o los hostiga o no los comprende. Por ejemplo, el fámulo del primer pintor renacentista al ver la frase latina Lux antiquor amor, «la observa con la prevención propia de aquellos para quienes el lenguaje se agota en lo que transmite por la boca y se capta por los oídos».

Estos angustiados personajes padecen la represión de quienes frente a la obra de arte sienten desestabilizarse el orden donde están cómodamente instalados. Ante una creación tan poco obediente a lo establecido como es la *Virgen Barbuda* de Adriano de Robertis, un personaje de la alta jerarquía eclesiástica, el cardenal Beaufort, decide que desaparezca. El narrador en tercera persona nos habla de la inquietud sufrida por el cardenal al conocer la pintura: «Un pensamiento destella en la conciencia de Beaufort: ¿es posible que la belleza resulte peligrosa?».

En poco más de ciento setenta páginas el autor nos ofrece una obra densa que da lugar a múltiples disquisiciones. En esa exploración del mundo del arte y el artista afloran temas que tienen que ver con la indagación en la condición humana y otras referencias, que nos llevan a preguntarnos sobre la sociedad contemporánea. A propósito de esto último, cabe recordar al personaje de Vsévolod Seamiasin que después de ser absorbido por el totalitarismo staliniano, cuando llega a la madurez, acaba en la locura. ¿Locura o cordura? La carta de ese loco lúcido que es Seamiasin está fechada el 11 de setiembre de 2010 cuando el mundo padece el estallido de otro tipo de totalitarismo. El lector se pregunta ¿quién es el que está loco el pintor o la sociedad que propicia actos terroristas como los del 11S?

Después de leer el libro de Ricardo Menéndez acabamos pensando como su alter ego literario que «el culto de la belleza es la forma más incruenta de idolatría». Bocanegra se reafirma en un idea en la que se ve al arte con una función de consuelo en medio del sinsentido de los acontecimientos, pero no se trata de un consuelo que sirva como adormidera sino todo lo contrario, algo que nos despierta y por eso produce en nosotros una emoción. *La luz es más antigua que el amor* parece contener en sí la semilla de una continuidad. Hay muchos temas de los que estamos seguros que el autor seguirá escribiendo así como en este libro se encuentran temas ya aparecidos en sus novelas anteriores. Digno de destacar su esfuerzo compositivo y lingüístico y su alejamiento de cualquier facilidad narcotizante ©

Conversación con los amigos muertos

Fernando Valverde

Josep María Castellet (Barcelona, 1926) pasó la cuenta de la poesía española en 1970 con una antología titulada *Nueve novísimos poetas españoles*. Aquellos novísimos en su mayoría no eran poetas, o después no lo han sido, o generaron una sensación de vacío tan grande como sus poemas posteriores. Sin embargo, su antología, que no podía responsabilizarse de las obras que vendrían después, fue un punto de inflexión, un lugar convertido en cotidiano con el paso de los años. Uno menciona a Castellet y todavía se enumeran las polémicas, se fruncen los ceños o surgen sonrisas cómplices. Ninguna antología, por acertada que sea o no, ha generado la repercusión que tuvo aquella publicada por Castellet. Difícilmente ninguna antología, ni muchos menos el libro que hoy nos ocupa, volverá a generarla.

Por todos estos motivos, al comenzar el nuevo libro de Castellet, uno tiene ya reticencias previas. Tal vez, o al menos en mi caso, unas reticencias que acaban favoreciendo al trabajo de su autor. No es lo que uno se espera, no se trata de una biografía al uso, tampoco de una antología. Quizá sea una reunión, una conversación como la que un grupo de amigos tienen en el café de siempre después de mucho tiempo sin verse. Y en esas circunstancias se rememoran viejas anécdotas, cada cual más disparatada, y los amigos se ríen, y piden una copa, y luego otra, y después otra. Pero sucede que los seis amigos con los que habla Castellet en su nuevo libro están muertos. En *Seductores, ilustrados y visionarios. Seis personajes en tiempos adversos*, Castellet ha cambiado

---

Josep María Castellet: *Seductores, ilustrados y visionarios.* Anagrama, Barcelona, 2010.

los poetas oscuros por los amigos muertos. Manuel Sacristán, Carlos Barral, Gabriel Ferrater, Joan Fuster, Alfonso Carlos Comín y Terenci Moix son los protagonistas del libro, de marcado carácter autobiográfico. Su autor, al hablar de los otros, de quienes le han acompañado en los diferentes caminos del futuro, ahora volcados al revés, se define también a sí mismo, reconstruye su propio personaje, que circula entre la suave ironía y una melancolía pesimista que acaba por inundarlo todo, por más que se proclame un esfuerzo de que esto no ocurra.

Para quienes se reúnen por última vez y son conscientes de ello, la alegría es un acto de dramatización, algo que hay que provocar necesariamente, aunque no apetezca, aunque estorbe, y las anécdotas de los muertos, esos muertos alegres, provocan risa, pero también una ternura de película antigua.

Desde la conciencia antiburguesa de Sacristán pasando por las veces en las que Carlos Barral invitaba a sus amigos a fortalecerse el pene a pedradas, las memorias sin yo de Castellet son divertidas, pero también reflexivas, como no podía suceder de otro modo.

Lo cierto es que a lo largo de la narración, uno advierte que los personajes le han ido reclamando cosas a Castellet, se han reconstruido abandonando el futuro y pidiéndole cuentas. Esto sucede también con Jaime Gil de Biedma, que aparece una y otra vez en la obra aunque sea de manera circunstancial. Lejos de la anécdota, su peso es más literario.

En la propia justificación del libro, una página que se presenta a modo de advertencia antes del comienzo, Castellet admite que sus seductores «me han impuesto su presencia de manera lenta y persistente». A esta imposición se ha unido la amistad y la admiración del autor por cada uno de ellos a su manera.

Si bien Terenci Moix le da un juego especial, el apartado dedicado a Carlos Barral ofrece la oportunidad de conocer el activismo cultural de unos años de gran conflictividad social, el deseo de una España nueva cuando agonizaba la década de los cincuenta y comenzaba la de los sesenta y Franco se iba a morir pronto, siempre, pero ni siempre ni pronto sucedía.

Las anécdotas de aquel coloquio internacional de novela de Formentor son brillantes y divertidas, especialmente aquella en la que recuerda el momento en el que se convocó un premio inter-

nacional que se entregó ex aequo a Samuel Beckett y a Jorge Luis Borges.

O la complicada tensión permanente en la vida de Alfonso Comín, cristiano apasionado y a la vez comunista convencido. Murió cuando acababa de ser elegido diputado por el parlamento catalán y sus aparentes contradicciones pasan por el libro como una reflexión abierta a la que es posible sumarse.

Precisamente el verbo sumar podría resultar apropiado. La conversación que establece Castellet sólo puede sumar. No tiene pretensión de restar, ni de acotar, ni de antologar, ni de modificar nada. Ahí aparece su enorme capacidad de poner nombre a lo que le rodea, esté vivo o muerto, forme parte del futuro o del pasado, pertenezca a la realidad o a la literatura, y cuando coinciden, resulta excelente

Crónica de un aprendizaje

Bianca Estela Sánchez

Cuando el tiempo se alía con la velocidad y no nos da una tregua para ponernos al día. Cuando sentimos que todo pesa demasiado: las calles, la casa, la gente... Cuando tratas de correr para estar a la altura del primero pero nunca llegas. Cuando estamos en ese momento justo, las palabras salen corriendo y no somos capaces de cazarlas... Es en ese momento de dificultad extrema, en el que una tensión en calma lo invade todo y se abre la fantasía, en el que se ha instalado Elvira Lindo para escribir su última obra, *Lo que me queda por vivir*, que ha sido publicada por la editorial Seix Barral.

Se trata de la crónica de un aprendizaje, de cómo se consigue sobreponerse a la traición y también de cómo la ternura de un hijo alivia la fragilidad de quien tiene que fortalecerse para protegerlo. La protagonista es Antonia, una mujer de veintiséis años que un buen día se ve sola con un niño de cuatro años en el inestable Madrid de los años ochenta. *Lo que me queda por vivir* es su historia, la historia de un viaje interior.

Antonia narra lo que ha sido su existencia, parte de su existencia: la de una madre de veintitantos con un hijo pequeño; una madre que busca el amor pero a la que se lo regalan de manera intermitente o simplemente ella lo mendiga, alguien joven que lucha por sobrevivir. Y en ese universo, en esa vida cotidiana que transciende su cotidianidad para universalizarse en la literatura, Lindo consigue algunos de los momentos más sobrecogedores que ha escrito, caminando hacia el corazón común de esas verdades cargadas de experiencia, de realidad, de las mismas calles por

---

Elvira Lindo: *Lo que me queda por vivir*, Seix Barral, Barcelona, 2010.

las que también podrían circular otros, o han circulado otros personajes iguales y parecidos, distantes y distintos, permanentemente sencillos y a su vez tan complejos, que conmueven por su normalidad.

Desde el propio título, *Lo que me queda por vivir*, se advierte un punto de inflexión en toda su sencillez y elocuencia. Definido en el espacio sería una línea finísima, ambigua, que pierde su linealidad conforme se describe. En el tiempo es un momento en el que cualquiera puede escogerse a sí mismo: los más optimistas pensarán «aún tengo mucha vida por delante» y por el contrario los pesimistas verán acercarse la fatalidad, ya que «todo tiene un fin».

De hecho, el título es un préstamo de la popular canción «Lo que me queda por vivir», de la cubana Omara Portuondo. La propia Elvira Lindo admite que en la canción ya se contenía todo el argumento de la obra: una mujer joven, un niño muy pequeño, sola, perdida, profesional de la radio, la confusión del espacio de un país indefinido, que busca concretarse, que tienta el futuro sin encontrar el lugar en el que las cosas suceden en calma, lejos de los conflictos públicos o privados, de las predicaciones y de los susurros.

Por todo ello, *Lo que me queda por vivir* es un desnudo envuelto por la ficción propia de cualquier arte. «Utilizo como materia prima mi vida, mi voz, pero también hay ficción», ha explicado la escritora en una entrevista. También señala que se trata de la historia de «una mujer a la que conozco muy bien, porque se da un aire a mí, acompañada por una criatura a la que conozco bien, porque está inspirada en mi propio hijo».

Y si la inspiración es el hijo propio, no es de extrañar que uno de los temas centrales sea precisamente la maternidad, aunque sí que extraña el enfoque, o tal vez esa no sea la palabra adecuada. Lindo despoja a la madre de la divinidad que la acompaña en nuestra cultura, y que nos resulta común y acostumbrada. Por el contrario, describe o retrata la historia de una joven que sale del paso sin experiencia pero con amor, y la realidad será la que vaya creando esa unión entre la mujer y su hijo, teniendo en cuenta la visión del pequeño.

Es precisamente esa distancia y esa cercanía la que se convierte en un acierto en la novela. Elvira Lindo abandona la escritura

cuando notaba que la emoción le afectaba, por ese motivo en el libro está contenida y no se desborda. Para lograrlo bastaba con salir a dar un paseo en el momento apropiado pretendiendo encontrar siempre esa frialdad capaz de emocionar. Por este motivo, el lector llega a la emoción no por lo contado, sino por lo oculto, y también por ese motivo es necesario poner de la propia cosecha, de la experiencia personal, para ampliar la dimensión emocional de lo que sucede, para rebasar la crónica y acercarse al diario, a la confesión que hay debajo de algunos de sus pasajes.

Lo que me queda por vivir es también un modo de evolución, de la evolución de la autora gaditana, que también ha sido guionista de cine y que consiguió un gran reconocimiento popular a raíz de la publicación de sus libros sobre Manolito Gafotas, un clásico joven de la literatura juvenil española que está inundado de un sólido estilo literario lleno de humor, ironía y una aguda crítica social ©

Vila-Matas: en torno a la espera

Juan Ángel Juristo

Perder teorías ha sido concebido como una suerte de narración-ensayo que precedería la lectura de *Dublinesca*, y que fue publicada al mismo tiempo que la novela esta primavera en la edición francesa: representa el modo que ha escogido Enrique Vila-Matas para resumir su estética, basada en las oportunidades que ofrece la intertextualidad y de paso aventurarse, con un guiño muy suyo, en la posterior narración sobre Dublín. Ofrece el añadido de ser la primera parte de una trilogía dedicada a la cultura anglosajona, una vez pasada página de la francesa, en la que ha basado buena parte de su obra anterior. Enrique Vila-Matas es uno de nuestros escritores, quizá el más genuino en este aspecto, en que el gesto posmoderno, entendido éste en su acepción más seria, se despliega en categorías que rebasan ese ámbito para derramarse luego en reconocimientos que no quieren dejar atrás los logros conseguidos por las vanguardias. Antes bien, gran parte de la obra de este autor puede ser tomada como la puesta al día de la estética rompedora de los años setenta y su reconversión en tiempos más aglutinadores. De ese rendido homenaje a las vanguardias, de la pervivencia de su legado a pesar de la obligada crítica a las mismas, da buena cuenta la citada *Dublinesca*, el correlato narrativo de este *Perder teorías*. Se trata de una novela que se perfila como un homenaje a la figura de James Joyce pero que, en el fondo, oculta otros sentidos, como el entierro simbólico de la Galaxia Gutenberg y el enfrentamiento con el libro electrónico y las nuevas tecnologías. Como siempre en los libros de Vila-Matas, el argumento de esta

---

Enrique Vila-Matas: *Dublinesca.* Editorial Seix Barral, Barcelona, 2010.
Perder teorías. Seix Barral, Barcelona, 2010.

novela es un tanto débil y sirve como excusa para darse un festín de literatura intertextual donde la cita pertinente, la cita equivocada, la cita al buen tuntún, siempre la cita, sirve de soporte a lo que en otros tiempos se llamaba la trama, los artificios en que se basaba un buen argumento, una buena historia.

Samuel Riba, un editor barcelonés que se considera el último representante de cierta manera de entender la literatura, percibe una epifanía, sueña que el sentido de su vida está en Dublín, y convence a unos amigos escritores para que acudan al Bloomsday. Éste les oculta, sin embargo, otras intenciones: quiere saber si aún existe el escritor genial que nunca supo, o pudo, editar, y de paso acudir al funeral de la era de la imprenta, agonizante en un páramo poseído por la borrachera de la era digital.

A partir de aquí se despliega un abanico de significados, citas y alusiones múltiples que implican un lector culto y proclive a gozar de tamañas disquisiciones literarias, y le impelen a recorrer buena parte de lo más granado de la narrativa del siglo XX. La profusión de referencias, desde Joyce y Samuel Beckett a nuestra Amalia Iglesias, es abrumadora, pero siempre resulta irónica, llena de gracia, inteligente y, desde luego, brillante. Esta inteligencia es lo que hace que esta novela esté lo más alejada posible de cualquier atisbo de profesoral énfasis en la pedantería y la salve de ser tomada como un ejercicio exhibicionista en su profusión. Por el contrario, el libro rebosa humanidad, melancolía, y todo ello a pesar de desarrollarse en un verano irlandés, con una conciencia muy marcada de asistir a un mundo crepuscular en el que, en realidad, estamos invitados a acudir a nuestras propias exequias, y sobre todo, tener que convivir con un previsible futuro al que no amamos, al que resueltamente detestamos porque, sabemos, representa lo peor de nuestros fantasmas. El que de manera entreverada se planteen relaciones y paralelismos entre el entierro de la era de la imprenta y que éste tenga un correlato con el capítulo sexto de *Ulises*, donde se da cuenta del funeral de Dignam; el que se establezca una suerte de discusión larvada sobre el narrador, la función de éste y lo que imaginó Nabokov sobre el hombre del Macintosh; el que esta novela escrita en tercera persona se vea salpicada con la irrupción del narrador en dos ocasiones; el que, en definitiva, esta novela sea tomada como una de las muchas digre-

siones a que podría dar un autor como Laurence Sterne, a cuya figura se adscribe la obra entera de Vila-Matas, todo esto no impide que nos encontremos con una obra muy equilibrada en su estructura, recorrida por el humor, y de una rara profundidad. Una novela que puede ser leída de muchas formas, como un palimpsesto del *Ulises*, sin ir más lejos, como un réquiem a nuestra manera de vivir, como un homenaje que nos queremos dar citando a nuestros autores, lo que en el fondo es una manera de citarnos a nosotros mismos, en fin: una novela que, desde luego, es la más acabada de su autor, su novela más ambiciosa, y, por supuesto, la celebración misma de lo narrativo como arte.

Pero esta novela necesitaba de una vuelta de tuerca y esto es lo que ofrece *Perder teorías*, su correlato estético y que puede, aunque no necesariamente, leerse antes de la novela. Se supone que se trata de un texto teórico, pero posee una carga narrativa que no le va a la zaga a *Dublinesca*, incidencia ésta que cala en la ambigüedad buscada y en la ironía que caracteriza el modo que tiene Vila-Matas de enfrentarse con el mundo. La trama aquí es simplemente una convención de la que el autor no esconde el chiste: un doble de Vila-Matas es invitado a un congreso internacional de novela en Lyon. Cuando llega a la ciudad, nadie se presenta y como es tímido no se le ocurre otra cosa, en el fondo es una tentación, que no ponerse en contacto con la organización, y para matar el tiempo pergeña en la habitación del hotel las cinco características que debe cumplir una novela para ser moderna, esto es: recurrir a la intertextualidad, mantener conexiones con la alta poesía, ver la escritura como un reloj que avanza, saber que el estilo siempre vencerá a la trama y tener conciencia de un paisaje moral ruinoso. Estas condiciones sabe que las percibió leyendo *Le rivage des Syrtes*, la novela de Julien Gracq, una narración que para el doble de Vila-Matas prefigura nuestro presente, es una indagación, al igual que la obra de Kafka, en la vida tomada como una larga espera. Así que esperando a que alguien de la organización se ponga en contacto con él, se le ocurre, entonces, escribir una novela con esas características. Vuelve, así, con esa idea a Barcelona y, se supone, escribe lo que se convertirá más tarde en *Dublinesca,* aunque esto no se explicita en momento alguno. Este texto, inteligente, no se colma de guiños y citas como la novela, lo que

se agradece porque ayuda a que el lector se centre en el bello homenaje que el autor dedica a Julien Gracq, especialmente a *Le roi Copethua*, que adquiere cierta importancia simbólica al final del libro. *Perder teorías* es, pues, un texto sobre estética de la novela que apuesta por dejar atrás esa herencia teórica de las vanguardias y sumergirse de una vez por todas en una escritura de manera consciente. Convicción irónica, por tanto, ante un texto pensado para escribir una novela bajo unos imprescindibles supuestos estéticos. Pero esa ambigüedad, incluso contradicción, es parte esencial de estos libros. Le confieren inteligencia, la necesaria distancia ©

Rosenmann-Taub, inquilino en la extrañeza

Antonio Lucas

Desconocía la obra de David Rosenmann-Taub hasta que Álvaro Salvador y Erika Martínez me llamaron la atención sobre ella hace ya varios meses. Aunque en verdad sabía y no sabía de Rosenmannn-Taub. Me explico: los primeros contactos con su escritura tuvieron esa extraña revelación de lo que no se ha oído nunca pero de algún modo suena familiar, como un eco de voz que no es del todo ajena.

Una singular paradoja la de descubrir una escritura y que esa lectura inaugural sea más un rescate que un descubrimiento. Y eso exactamente sucedió. Hay algo en la poesía de David Rosenmann-Taub que viene de la extrañeza, de lo raro en lo que tiene este concepto de singular, de imparidad, pero que a la vez trae el sedimento de muchas tradiciones que colisionan, de músicas que son recuperadas y puestas en ritmo nuevo, asumidas y presentadas con rumores de iluminación inédita. Así se hace este escritor cercano al instante, pues en los sustratos geológicos de su palabra habitan tradiciones que son también las nuestras, aunque releídas a su modo, con esa capacidad obsesiva de hacer palidecer lo común, lo habitual, lo previsible, en beneficio de una nueva búsqueda de significaciones en ese artefacto verbal que es el poema, en ese signo renovado que es cada palabra.

Y en ese instante de abrir por cualquier parte este libro que recoge ahora una selección de sus poemas, Rosenmann-Taub ya está con nosotros. Rosenmann-Taub con su secreto a cuestas. Ese

---

Rosenmann-Taub: *Me incitó el espejo.* DVD, Barcelona, 2010.

poeta en el que espejean Juan Ramón y César Vallejo, Debussy y Nicanor Parra (edificante combinación), Edmond Jabès y su vibración mística, el barroco hispánico y Paul Celan, Neruda y Unamuno (difícil binomio), o la música de un piano en llamas y Rilke, y Huidobro, y Lorca, y Alberti. No sabría bien delimitar los cauces lectores de su poesía, pero en el hallazgo de sus versos sí se advierte que estamos ante «una arriesgada tentativa de acceder a un espacio que ha desvelado y angustiado siempre al hombre: el espacio de lo imposible, que a veces parece también el espacio de lo indecible», por enunciarlo a la manera de Roberto Juarroz. En este sentido, la escritura del autor chileno presenta una asombrosa reflexión asociadora sobre las cosas del mundo, pues en verdad ellas y nosotros somos la única materia, ese espacio donde se emprende la peregrinación de lo real a lo irreal o viceversa. Es decir, que Rosenmann-Taub se sostiene tanto en el símbolo como en la emoción que éste provoca, o ensancha, o prende. Y afirma el poeta: «Qué es lo necesario para decir, y establecer que el uso de la palabra no es el convencional, que es sólo un aspecto de la palabra en el lenguaje poético. Ése es el grave problema de la literatura, especialmente de la poesía: el lenguaje convencional trata de convertirse en dictadura e imponerse como único». Bien lo sabe Rosenmann-Taub. Bien lo esquiva.

En verdad, se trata de un poeta irremediablemente neorromántico (con todo lo que eso permite de calas aquí y allá: del expresionismo al surrealismo, por ejemplo). Ahí es donde mejor se aprecia su auténtica dimensión, en esa fuerte veta romántica, ya digo. Y en esa estela despliega el tonelaje de su reflexión y de su aullido, con poemas que vienen del pensar y del imaginar sin que esa colisión astille nada, sino que muy al contrario conforta una poesía de fragmentos que en última instancia es una sola, como el espíritu es uno solo.

Sospecho que a la escritura de David Rosenmann-Taub no hay que pedirle demasiadas explicaciones lógicas, su gota purísima viene de otro lugar, de una meditación que nace de asomarse al envés de las preguntas. De ahí la eterna novedad de su respuesta. De su acción en el poema, determinada por su concepción del mundo. De ahí que cuando nos interroga sobre qué es el poema en verdad nos interperla sobre qué es lo real. Y en esa interpela-

ción suceden muchas cosas. De un lado la mirada severa al entorno. De otro, la extraña voluntad de cifrar en palabras que saltan como liebres lo que uno, al mirar, presiente y certifica. Y, unos metros más allá de todo lo demás, el aldabonazo de esa ironía que recorre como un calambre buena parte de su obra. Y eso también es raro. Pues estamos ante un poeta que tiene sobre todo en la gravedad uno de sus anclajes más precisos, pero que necesita en ocasiones del guiño lúdico, incluso del sarcasmo, para que su decir se ensanche y huya de cualquier principio doctrinario.

Leo a Rosenmann-Taub y reconozco en él una osadía que escapa del entumecimiento del tiempo lineal de otros poetas. En su singular aventura hay búsqueda y soledad. Mucha soledad. Sólo desde su centro se puede, quizá, emprender y desarrollar una poesía de este carácter. Quiero decir, una obra que escapa del reclamo de lo evidente y acepta todas las amenazas de la incomprensión. Aprecio en él una forma de construir el texto que tiene algo de plegaria que llega hasta la quebrantadura. Resulta aleccionadora la elaboración y disposición del lenguaje, ese andar barrenando la sintaxis sin perder la cordura. El esguince de los versos. Las imágenes que vuelan con alas de cuchillo. Los hallazgos irracionalistas. La mecánica surrealista que aparece a rachas con ejemplos así: «Habrá chillidos de mermelada sobre la falda de mamá». En este autor es reveladora también la arquitectura interior del poema. El porqué de ir detonando en tantas ocasiones la lógica sin que el texto pierda sentido. O, mejor, que adquiera un nuevo sentido estrellando palabras que al aparecer como él las dispone encuentran un nuevo lugar en el bosque. Muchas veces a partir del ritmo. Esta capacidad de búsqueda, esta incapacitación para el miedo, esta necesidad de asestarle al idioma un nuevo calambre sitúa a Rosenmann-Taub en un espacio de sentido que contradice y transfigura.

En este aspecto, me recuerda (a ráfagas) la búsqueda que emprenden aquí en España algunos de mis compañeros de viaje en la aventura de las letras. Pienso en Carlos Pardo, en Mariano Peyrou, en Juan Andrés García Román, por ejemplo. Todos ellos –poetas de treinta y tantos años– coinciden con nuestro compadre chileno en que la única forma de reconocer la realidad y recibirla, de ser realidad, es crearla. No sé si resulta ahora demasiado pre-

tencioso citar a Heidegger de la mano de Hölderlin por aquello de que «la poesía es la fundación del ser por la palabra», pero no se me ocurre en este momento una mejor sentencia para rematar estas líneas sobre David Rosenmann-Taub. Sobre lo que supone su hallazgo tan tardío (aunque intenso) para mí. Lo que trae su escritura cuando mira al amor, cuando mira a la muerte, cuando mira al pensar y surge de sus gestos un pensamiento comparado que trae riqueza y profundidad de forma.

Y además, estamos ante un poeta difícil. Que lo es. Y esquivo, que también lo es. Un hombre que fue publicando aquí y allá, según nos cuentan en el iluminador prólogo a esta edición Erika Martínez y Álvaro Salvador, casi hasta hacer de sus libros un imprevisto grial que no resultaba fácil de encontrar. Esas cosas a mí me gustan. Un poeta también puede ser en ocasiones una lejana referencia sin rastro claro. Su leyenda crece entonces por otra vía distinta a la literatura, pero no por eso de un modo menos literario. Y en el caso de Rosenmann-Taub parece que durante mucho tiempo ha sido así. Era un poeta complejo de seguir una vez hallado. Pero no por escasez de obra –tiene por solución vital escribir poesía todos los días, dice–, sino por dificultad para dar con su huella.

Escuchad este verso: «Miré el mar del navegar que espero». No sé. Para mí sólo su hallazgo habría justificado la necesidad de saber el nombre de este hombre. Afortunadamente en *Me incitó el espejo*, la antología publicada por DVD Ediciones, hay más. Mucho más. Y el festín es grande

Jacobo Muñoz frente al infinito de la Historia

David López

Jacobo Muñoz se ha enfrentado al infinito de la Historia en un libro importante, un libro que, en mi opinión, debe ser leído en este momento histórico. Su título es *Filosofía de la Historia (Origen y desarrollo de la conciencia histórica).* Y creo que debe ser leído porque ofrece una rigurosa amplificación y una fecunda problematización de nuestra mirada a «lo histórico», a lo que «de verdad» ha pasado, a eso que, en muchos casos, fabrica el sentir –soñar/amar/odiar– de los hombres y de los pueblos.

Vivimos tiempos, especialmente en España, en los que el debate político se nutre, con renovada pasión, de relatos históricos estandarizados. Son tiempos éstos, como todos, que requieren sosiego y lucidez: lucidez para no vivir con los ojos y los corazones demasiado empequeñecidos por una teoría histórica.

En la obra de Jacobo Muñoz leemos lo siguiente:

«Todo hecho es ya teoría».

Se trata de una cita de Goethe, inquietante, fértil, exigente en exceso. Como oportunamente destaca Jacobo Muñoz, esta cita la utilizó Ortega en su introducción a las *Lecciones de Filosofía de la Historia* de Hegel.

Ortega también utilizó esta cita de Hegel:

«El historiador corriente, mediocre, que cree y pretende conducirse receptivamente, entregándose a los meros datos, no es,

---

Jacobo Muñoz: *Filosofía de la Historia (Origen y desarrollo de la conciencia histórica)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2010.

en realidad, pasivo en su pensar. Trae consigo sus categorías y ve a través de ellas lo existente».

Pero tanto Ortega como Hegel, a pesar de su potencia filosófica, y de su capacidad para tomar cierta distancia de las teorías y sus hechizos, creyeron en la Historia *en sí*: en que efectivamente ha habido una racional (y por tanto cognoscible/lingüistizable/colectivizable) concatenación e interrelación de hechos concretos, ontológicamente independientes del hecho (también histórico) de ser o no pensados por un ser humano. Y que merece la pena estudiar esos hechos concatenados, narrarlos, incorporarlos a los planes de estudio.

Jacobo Muñoz también parece creer en la utilidad, en la salubridad, de las ciencias que se ocupan de la Historia y, por tanto, de los relatos históricos. Esto nos dice en los últimos párrafos de su obra:

> «No hará falta insistir más, llegados a este punto de nuestro razonamiento, en la crisis contemporánea de la creencia en un curso histórico único, pautado por una lógica interna llamada a encaminarlo hacia un determinado fin, sea la salvación, el progreso o el reino de la libertad –de la «verdadera historia», como escribió Marx–. Ni en la consiguiente puesta en cuestión de una cultura, de un sentido de nuestro vivir en el tiempo e incluso –o sobre todo– de nuestra percepción del futuro, totalmente desvalorizado hoy en nombre de un presente casi eternizado [...] Y si el pasado queda así, y en este preciso sentido, *abierto*, abierto queda también el futuro, con la consiguiente incitación a asumir, más allá de la cultura de la necesidad y el automatismo, de la redención y la promesa, una cultura de la conjetura racional, del método de ensayo y error, de la precisión y del reconocimiento de la complejidad.
>
> Resultaría difícil, por todo ello, poner en duda que la verdad histórica, entendida más como una instancia normativa capaz de alentar un proceso inacabable que como algo ya definitivamente conseguido, no puede ser monopolio de nadie y sí obligación de todos».

Habría, por tanto, una verdad histórica (una «Historia en sí») dispuesta a ser reconstruida, y estudiada, tanto en sus hechos ais-

lados como en las leyes internas que enhebrarían esos hechos. Y ese estudio –«inacabable»– sería algo necesario, ineludible, para que los seres humanos (en conjunto, hemos de suponer) caminen hacia un futuro mejor.

¿Qué es un futuro mejor?

En este libro de Jacobo Muñoz podemos encontrar, entre otras muchas cosas, diversos modelos de «futuro mejor», según han ido apareciendo a lo largo de la Historia. Pero «Historia» es una palabra ambigua. Y es de enorme relevancia filosófica tomar conciencia de esa ambigüedad (p. 14):

> «Importa partir del reconocimiento –una vez más– de una ambigüedad. Ambigüedad no por repetidamente citada menos relevante para, y aún determinante de, la problemática que nos ocupa. Máxime cuando en este caso se trata de una doble ambigüedad.
>
> Como «historia» hay que entender tanto las *res gestae*, lo acontecido como tal, el flujo histórico en su propia materialidad, cuanto la «narración», «reconstrucción» o «estudio científico» de ese acontecer ya consumado, la *historia rerum gestarum*. Reconstrucción discursiva, desde luego, y en consecuencia sujeta a la lógica misma de la palabra».

Consciente de esta ambigüedad, y desde ella, Jacobo Muñoz describe así su libro (p. 13):

> Las siguientes páginas, escritas en un momento de incertidumbre y perplejidad, de escepticismo histórico, de presunta *posthistoire* e incluso de puesta en cuestión –una vez más– del sentido mismo de la historia como disciplina, están dedicadas a las grandes filosofías especulativas de la historia, en el orden de su sucesión efectiva, y al proceso de constitución de la historia como «ciencia» a partir de y en cierto modo contra aquellas. Un proceso que no deja de ofrecerse él mismo como un interesante objeto de estudio no sólo para el filósofo de la historia –tanto si se reconoce como tal, como si lo es, al modo de Jacob Burckhardt, *a pesar suyo*–, sino, y además, en grado no menor, para cuantos se limitan a hacer suyo el imperativo de «pensar históricamente».

Esa sucesión de filosofías especulativas de la Historia la despliega Jacobo Muñoz en seis capítulos a lo largo de los cuales fluyen frases arquitectónicamente imponentes, construidas a partir un exquisito dominio del lenguaje, sin miedo a utilizar una puntuación compleja (muy dinámica, muy proteica), aunque, en ocasiones, las subordinadas son demasiado largas e incómodas.

Sirva el siguiente párrafo tanto como prueba de lo dicho, como de explicación de qué es eso de «Filosofía de la Historia» según Jacobo Muñoz (p. 16):

> «Como «filosofía de la historia» cabe, en efecto, entender tanto la reflexión de cuño teológico o metafísico-especulativo, según las épocas y los autores, sobre el *sentido* del acontecer histórico, de acuerdo con la tesis, mil veces defendida y mil veces reelaborada, de la existencia de un principio en base al que «se ponen en relación acontecimientos y consecuencias históricas, refiriéndolos a un sentido último» [la cita es de Herder], cuanto, más «contemporáneamente» la reflexión crítica, de segundo orden o propiamente «metalingüística», acerca del discurso histórico como tal».

Filosofía. Historia. Tiempo. Lenguaje. Podría decirse que Jacobo Muñoz, en este libro, ha posado sus ojos de filósofo en *lo que ya no es* (el «pasado»/la nada), y en las teorías, también pretéritas, sobre eso que sea «la Historia» (su «textura ontológica», diría Ortega). Y lo ha hecho desde un «presente» (¿el suyo? ¿el de todos?) que él define como de «incertidumbre y perplejidad» (p. 13).

Pero cabría decir también que eso que ahora ya no es, eso del «pasado de la Humanidad» y sus hechos, tiene riqueza suficiente para ser configurado –discursivamente– hasta el infinito. Y sin renunciar por ello a la honesta y rigurosa búsqueda de la verdad. La Historia, en cuanto narración (incluidas las narraciones sobre las narraciones), aunque mire para atrás, es algo que ocurre siempre en el presente. Ahí, en el presente, es donde se siente y se configura el pasado. Ahí es donde vibran los efectos de las narraciones (siempre superables, siempre expuestas a ser falsas, siempre sospechosas de estar al servicio del poder; o de los distintos poderes, políticos, intelectuales, que quieren todo para ellos). Cabría decir que la «Historia» solo afecta al presente, solo ocurre en el

presente: que el pasado es inefable. O, al revés, que es el presente el que decide qué ocurrió en el pasado: que es el presente, por así decirlo, la clave genésica de lo histórico. En esta cita de Orwell, recogida por Jacobo Muñoz al comienzo de su obra (p. 11), podría estar retirado un velo crucial:

> «Quien controla el pasado controla el futuro, y quien controla el presente controla el pasado».

Pero, ¿quién/»qué» controla el presente?... este presente. ¿Quién/qué, por lo tanto, decide qué ocurrió en eso que sea «el pasado» y decide lo que podemos esperar del futuro?

Hay un momento en este buen libro de filosofía que puede ofrecer alguna luz para acometer esta pregunta; aunque sea una luz en cierta forma «inhumana» (P. 292):

> «Optaba así [se refiere a Lévi-Strauss], como tantas veces se ha señalado, por el sistema frente al viejo sujeto intencional, consciente y protagonista, como es bien sabido. Nada más lógico: si Saussure representaba para Lévi-Strauss la «gran revolución copernicana» en el ámbito de los estudios del hombre es precisamente por «haber enseñado que la lengua no es tanto propiedad del hombre como éste propiedad de la lengua», lo que para él no viene a significar sino que «la lengua es un objeto que tienes sus leyes, que el hombre mismo ignora, pero que determina rigurosamente su modo de comunicación con los demás y, por tanto, su manera de pensar».

Estamos ante una idea –ciertamente espeluznante, pero también prodigiosa– que fue proclamada hace milenios en la India, y recogida en el Rig Veda (10.125). Es el himno a *Vak* (la palabra). O *de* Vak, en realidad: «Ellos no lo saben, pero habitan en mí».

En cualquier caso, el hábitat de palabras que ha escrito Jacobo Muñoz (o que la palabra ha escrito a través de eso inefable que sea Jacobo Muñoz) ofrece una gran experiencia filosófica. Y poética. Si es que seguimos manteniendo la distinción entre Filosofía y Poesía

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual

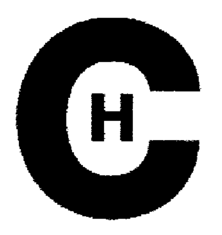
Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON ....

CON RESIDENCIA EN ....

CALLE DE ...., NÚM ....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE ....

A PARTIR DEL NÚMERO, ...

CUYO IMPORTE DE ....

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2010

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN ....

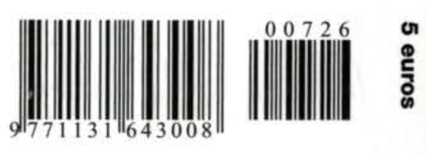
Precios de suscripción

España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008
00726



5 euros